سعيد شيمى





الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما

45

# تجربتى مع الصورة السينمائية

(الجزء الثانى)

آفاق السينما
للثقافة السينمائية والتليفزيونية
٤٥

# تجربتى مع الصورة السينمائية

(الجزء الثانى)

تأليف سعيد شيمى



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
**د. أحمد نوار**

أمين عام النشر
**د. أحمد مجاهد**

الإشراف العام
**أحمد زرزور**

# آفاق السينما

للثقافة السينمائية والتليفزيونية

رئيس التحرير
**أحمد الحضرى**

مدير التحرير
**محمد عبد الفتاح**

**آفاق السينما**
للثقافة السينمائية والتليفزيونية
٤٥

• تجربتي مع: الصورة السينمائية
• المؤلف: سعيد شيمي
• المراجعة اللغوية: عبد الحميد عيسى غازى
• رقم الإيداع: ٢٠٠٥/٦٢٠٧٨

• التنفيذ والطباعة:
شركة الأمل للطباعة والنشر ت: ٣٩٠٤٠٩٦



المراسلات: باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى: ١١٥٦١

# الفهـــرس

# إهداء

**إلى جدى وجدك الفنان المجهول الذى يبهرنا منذ أكثر من سبعة آلاف عام .. بتلك الرسومات والهيئات المنقوشة الملونة على جداريات المعابد والمقابر والصروح فى مصر القديمة الفرعونية .. لاعتزازى بفنهم الذى مازلنا ننهل ونتعلم من وحيه الكثير .**

**سعيد شيمى**

# مقدمة الجزء الثانى

فى الجزء الأول من هذا الكتاب تناولت بالحديث الإضاءة والألوان ، وفى الجزء الثانى من مؤلفى هذا ، سوف أتناول الشكل العام لصورتى السينمائية ، من خلال عنصرى التكوين والحركة ، وهما عنصران يكملان أضلاع المربع السينمائى لعمل مدير التصوير .

وتنبع أهمية التكوين فى الصورة السينمائية من أنه مفتاح لفهم المعانى المطروحة، وترتيب جمال مفرداتها ، بخلاف أنه المحك لتسلسل الحدث الدرامى بصرياً بالفيلم ، ويكون مستوى التصوير ممتازا أو مقبولا ، بهذا الترتيب المطروح ، وبالطبع ليس هذا خاصاً بالتكوين فقط ولكن التكوين له أهمية متعاضمة مع باقى العناصر ، وكثير من مديرى التصوير يصنعون الجمال ومفرداته كما يحبون ويستشعرون ، ويسعدون به المشاهدين .

وقليل من مديرى التصوير تكون صورتهم تقريرية، مفتقدة إلى لمسات الجمال وترتيب عناصر التكوين بها بجودة عالية، وهذا بالتالى يؤدى إلى فشل عنصر مهم من عناصر الصورة السينمائية .

أما الحركة فى السينما فهى (الموتور) الذى لا يهدأ أبداً ، ولقد اكتسبت السينما توغراف أهميتها منذ عام ١٨٩٥ من أن الصورة الفوتوغرافية الثابتة قد دبت بها الحياة وتحركت ـ وأصبح المشاهدون يرون واقعاً حياً متحركاً – حقاً بالأبيض والأسود وصامت – ولكن ذا مصداقية كاملة فى التو واللحظة التى تم بها التصوير .

وتطورت الحركة بمرور الزمن من خلال الانبهار بالاختراع إلى الفن الرفيع ، وأصبحت حركة الأشياء داخل إطار الشاشة ، وحركة الكاميرا ذاتها ، واختلاف أحجام اللقطات أحد عناصر الحركة السينمائية، المسئولة عن ذلك الزخم الذى عودتنا السينما عليه واستوعبناه . وإذا كان المشاهدون الأوائل قد ذُعروا عندما رأوا على الشاشة القطار يتقدم نحوهم أثناء دخوله المحطة ، فإن المشاهدين الآن أصبحوا يتمتعون بذلك الكم الهائل من السرعات المقدمة على الشاشة والوجوه المكبرة ، والتقطيعات السريعة والتنوع المذهل ، والأصوات المتضخمة التى تنبعث من دور العرض والفضائيات ليلاً ونهاراً ، هذا بخلاف السينما المجسمة التى تنتشر فى أنحاء كثيرة من العالم المتقدم الآن.

وفى هذا الجزء من الكتاب أتعرض للتكوين والحركة .. كعنصرين عملت عليهما فى أفلامى ، وكما أوضحت سابقاً فإن كل الصور بالكتاب بجزئيه مستقاة من



أرشيفى الخاص ، ولم أطبع صوراً خصيصاً لذلك ، إلا صورتين أو ثلاثاً بالكمبيوتر لمواقف معينة أردت توضيحها ، كما يلاحظ القارئ كثرة عدد الصور الفوتوغرافية المستقاة من فيلم " بستان الدم " ؛ وهذا لأنه الفيلم الوحيد الذى كنت أحتفظ بألبومه الخاص لدى ، لظروف إنتاجه التى استمرت لسنوات، وفى هذا الألبوم الكثير من الصور التى تمثل رؤيتى للصورة السينمائية، كما أحبها فى كافة أفلامى، مع اختلاف موضوع كل فيلم ، ومدى مواءمة تصويرى للدراما الفيلمية المناسبة .

ومما لا شك فيه أننى لو كنت احتفظت بألبومات أخرى لأفلامى ، لكنت وجدت صوراً لأمثلة أخرى من أعمالى تثرى كتابى أكثر ، ولكن للأسف لم يحدث ذلك !

إننى أسعى دائما فى تصويرى إلى أن يكون للقطة السينمائية معنى، وأن أجعل الصورة تتكلم قبل الحوار، ولا أعرف إن كنت وفقت فى ذلك.. أم لا.. ولكنى حاولت على الأقل وسعيت إلى ذلك ما وسعنى الجهد. وعلى الله قصد السبيل.

**سعيد شيمى**

**المعادى ، أغسطس ٢٠٠٤**

# الباب الأول

# فى الشكل والتكوين

من حسن حظ فن الفيلم أنه اعتمد فى ترسيخ مفاهيمه على فنون كثيرة ظهرت قبله، ولهذا أصبح التلاحم قويا وسريعاً بين هذا الفن الوليد وهذه الفنون العريقة ، بل إنه من المدهش أن ينشر هذا الفن الجديد معه كافة الفنون السابقة عليه بوساطة إنتاجه وعرضه بدور السينما والتليفزيون وغيرها من الوسائل المماثلة ، ويجعل لهذه الفنون السابقة قاعدة متسعة للمشاهدة ، اتساع جماهيرية السينما ذاتها ، التى هى فن وتسلية ومتعة وصناعة وتجارة .

وإذا نظرنا للتصوير السينمائى كأحد عناصر الإبداع فى الفن السابع ، لوجدنا أنه اعتمد بكل ثقله على تراث الفنون التشكيلية عبر كافة عصورها ، وكان فن الرسم - التصوير - هو النبراس الدائم ، حتى بعد ما كونت السينما لنفسها هويتها الخاصة وأصبح لها لغتها المميزة ، إلا أنها لم تتخل عن الميراث التشكيلى ؛ لأنها فى جوهرها أحد فنون الرؤية مثل فن التشكيل تماماً .

وحتى نستوعب الصورة السينمائية ، فمن الضرورى أن نلم بقدر من الإيجاز بأهمية الصورة عموماً - الرسم - فى حياة الإنسان .

وجدت أقدم علاقة للإنسان بالصورة - الرسم - فى كهوف لاسكو بجنوب فرنسا ، حيث كان الإنسان البدائى يرسم ويلون على جدران وحوائط هذه الكهوف التى يعيش بداخلها، وكان ارتباطه بهذه الرسوم يحمل عدة معانٍ، أولا: تدوينه لزهوه بانتصاره في صيد وقنص الفريسة وتمجيده لنفسه بين إناثه وعشيرته، وثانيا: لفشله فى الصيد فيطلق لخياله العنان فى انتصار وهمى ومرجو، أو ثالثا: كطقوس سحرية أو عقائدية لتسهيل عملية الصيد ذاتها، أو ربما لكل هذه المعانى معاً وأنا أرى أن الهدف هو تسجيل الانتصار والزهو به، لطبيعة البشر فى إخفاء انكساراتهم. كما نجد فى رسومات الجداريات فى الحضارات القديمة وبالذات بالحضارة المصرية، حيث كان الفرعون الحاكم يسجل أمجاده وسيرة حياته وما إلى ذلك. وعموماً، منذ عرف الإنسان التعبير بالرسم والنحت والعمارة، أصبحت هذه الأشياء من ضروريات حياته ، وأصبحت الصورة المرسومة تعبيراً وجدانيا وصفياً مستمراً معه .

وتاريخ تطور الرسم مر بعصور كثيرة ، خلال تاريخ مجتمعات وبيئات عديدة ، عرفنا من خلاله سيرة حياة الشعوب وحضاراتها ، من الشرق الأقصى بالصين واليابان ، مروراً بآسيا الهندية الجبلية والنهرية وبلاد ما بين النهرين وحضارات الشرق الأوسط بذلك الزخم من الفكر والفن والرسم ، حتى الإغريق وذلك الصراع

الأسطورى بين البشر والهتهم، كما قرأناه فى الإلياذة والأوديسة لهوميروس، ومع كل ذلك الخيال والرسم والبناء والحكي والشعر، نهلنا معرفتنا وفهمنا ثقافتنا، حتى استوت قوة الحضارة الرومانية، لتكون نموذجا مشابها للحضارة الإغريقية ؛ ولكنها كانت تحمل ذلك الطابع التطبيقى الذى يميل إلى مراعاة الأشكال الجمالية التى أصبحت تقليدية ، ونموذجية الرؤية، ومماثلة للطبيعة ، وإن كان مبالغاً فى حجمها لإظهار القوة والجمال .

ومع ظهور الديانات السماوية والمسيحية بالذات (لأن الديانة اليهودية تحرم الرسم) ارتبط فن الرسم بمثالية القيم الروحية الدينية أكثر من ارتباطه بالجمال والقوة ، فكانت الرسومات لإثارة الحس العاطفي للدين الجديد ونشره بقصة سيرة مولد السيد المسيح (عليه السلام) وصلبه ، حتى إننا نجد أن دائرة المعارف الكاثوليكية تحدد فى المجلد رقم ١٢ ، الصفحة ٧٤٢ - باللغة العربية - ما يلي : «تبيح الديانة المسيحية استعمال التماثيل والصور لقصة السيد المسيح ، والقديسين والملائكة ، وذلك لأنها وسائل فعالة لزيادة التعبد ، لا سيما والاحترام المقدم لها ليس إلا نسبياً موجهاً بواسطتها إلى الأشخاص الذين هى تمثلهم».

وتتبع كافة المذاهب المسيحية ذلك ، إلا المذهب البروتستانتى الذى يحرم الرسم والتصوير والنحت فى كنائسه .

كما أحب أن أوضح قبل أن أتطرق إلى باقى تاريخ فن الإنسانية ، أن الدين الإسلامى بدعواه الحقة لأناس كانوا يعبدون الأصنام ، قد اتخذ فى بعض من مذاهبه موقفا ضد رسم الأشخاص وأباح رسم الحيوان والطيور والزخارف الهندسية والنباتية ، وبرع الفنان المسلم فى رسم الخط العربي وتطويره ولكن عبادة الله الواحد الخلاق ليس لها أية علاقة بصنع تمثال أو رسم لوحة ونحن نتأملها كفن جميل أعطانا الله موهبة عمله ، والتمتع برؤيته. وفى هذا النطاق لن نسجد أمام العمل الفنى أو نعبده ، بل إن الله عز وجل طلب من عباده الصالحين أن يروا الجمال ويحبوه ويتذوقوه ، وما الدين فى حقيقته إلا رؤية سامية عظيمة للقيم الحقة المنظمة لحقوق العباد مع ربهم وحياتهم ، وبعيدا عن فوضى الشرك والقبح والجهل. وما أبلغ رسول الله المصطفى ( صلى الله عليه وسلم ) فى قوله : "إن الله جميل يحب الجمال، ويحب أن يرى أثر نعمته على عبده" ، كما أن المذهب الشيعى لم يمنع الرسم ، بل ازدهر ونما من خلاله فى بلاد فارس (إيران) وشمال الهند وأواسط آسيا . ويفسر لنا المستنيرون الإسلاميون فى نص القرآن الكريم آية تعدد نعم الله



سبحانه على نبيه سليمان (عليه السلام) ، فلقد ذكر القرآن التماثيل وصنعها وصانعها باعتبارها من نعم الله على نبيه سليمان ، تقول الآية : "ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعملون بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير . يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفانٍ كالجواب وقدور راسيات ، اعملوا آل داود شكرا وقليلٌ من عبادى الشكور" .

ويفسر المفكر الإسلامي الدكتور محمد عمارة فى مؤلفه "الإسلام والفنون الجميلة" بأن التماثيل ، هنا - وعند انتفاء مظنة عبادتها -هي من نعم الله على الإنسان ، وعاملها وصانعها إنما يعملها بإذن ربه .. وعلى الذين أنعم الله عليهم بهذه النعمة مقابلتها بالشكر له - وأحد مظاهره : اكتشاف ما فيها من جمال . ويزيدنا علماً وفهما المفكر الإسلامي سيد قطب فى مؤلفه "التصوير الفنى فى القرآن" ؛ إذ يقول : "إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن . فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهنى ، والحالة النفسية ، وعن الحدث المحسوس ، والمشهد المنظور ، وعن النموذج الإنسانى والطبيعة البشرية . ثم يرتقى بالصورة التى يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة ، أو الحركة المتجددة . فإذا المعنى الذهنى هيئة أو حركة ، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهدا، وإذا النموذج الإنسانى شاخص حى، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية . فأما الحوادث والمشاهد ، والقصص والمناظر ، فيردها شاخصةً حاضرةً ، فيها الحياة ، وفيها الحركة . فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل" .

ويضيف الأستاذ قطب : "ويجب أن نتوسع فى معنى التصوير ، حتى ندرك آفاق التصوير الفنى فى القرآن ، فهو تصوير باللون ، وتصوير بالحركة ، وتصوير بالإيقاع ، وكثيراً ما يشترك الوصف ، والحوار وجرس الكلمات ، ونغم العبارات ، وموسيقى السياق ، فى إبراز صورة من الصور ، تتملاها العين والأذن والحس والخيال ، والفكر والوجدان" .. ويورد لنا سيد قطب فى مؤلفه العديد من الأمثلة والنماذج التى تؤيد قوله.

ولقد حظى عصر النهضة الأوروبية بتطور فن الرسم واختلف عما سبقه من عصور، تحت رعاية الإقطاعيين والأرستقراطية الطبقية في الجنوب والشمال الأوروبيين، حيث إن الفنان كان يعيش ويعمل لدى الإقطاعى ، وازدهر فن البورتريه- الصور الشخصية- كما تميز فن النهضة بأنه اقترب أكثر من إظهار مشاعر

الإنسان وأحاسيسه باللوحة المرسومة والنحت الزخرفي، وإن كانت رسوماته الدينية قد أصبحت أكثر إنسانية وقرباً في التعبير مما سبق، ولا يفوتني ذكر إبداعات ليوناردو دافينشي أو مايكل أنجلو ، أو رفايللي أو بوتشيللي أو غيرهم ، وربما من يزور مدينة فلورنسا يشهد إلى الآن في إيطاليا ذلك العصر المعجز لهذا الفن العظيم.

ومن هذا الفن الثرى بكل ألوانه وأشكاله وتكويناته وإنسانيته وإضاءته، نهلت الصورة السينمائية ، فبعد أن كانت علاقة فنان الرسم باللوحة محدودة بمن حوله أصبحت علاقة فنان الصورة السينمائية مفتوحة على الأرض المعمورة بالكامل ، بل أصبحت الصورة من لحم ودم ، وهي ليست فناً للصفوة أو العقيدة فقط أو إقطاعيي العصور الوسيطة والنهضة والملوك ، بل هي فن الجماهير من الصغير إلى الكبير .

إن لغة الصورة المتحركة وثورتها الاتصالية ، هي العمل الأول الذي قرب شعوب الأرض، و استطاعت دولة فتية مارقة أن تفرض رأيها وذوقها ومبادئها بقوة هذه الصورة .. أقصد الولايات المتحدة الأمريكية بالطبع .

هل تخيلتم ما للصورة السينمائية من قوة ..!! إنها الحاضر والمستقبل الآن ، ولا ننسى أن عمر السينما لا يزيد على مائة عام إلا قليلا ، وهذا بالنسبة لتاريخ البشرية لا يساوي شيئا .

والشكل داخل صورتي السينمائية ، هو أحد اهتماماتي ، وفي عام ١٩٦٩ – كنت وقتها مازلت طالبا بالمعهد العالي للسينما – كتبت عدة مقالات عن "التكوين في السينما" مدعمة بأشكال وصور من الأفلام العالمية ، ونشرت لي في ملحق الفن داخل جريدة "المساء" الذي كان يشرف عليه الأديب الكاتب عبد الفتاح الجمل، والحقيقة فإن هذا الرجل بهذا الملحق بالجريدة كان له الفضل في ظهور جيل كامل من المبدعين في كافة فروع الفن والمعرفة والنقد، فقد أوجد –رحمه الله– حركة فنية ناهضة حقيقية بحماسه وحبه لنا جميعاً. والصور المعروضة في كتابي هي ساكنة حقاً، إلا انها في حقيقتها بالفيلم هي جزء من الحركة، وهي هنا كأمثلة ونماذج فقط لعملي ، ولكنها متحركة في منظومة واعية ، تكونت من إبداع مدير التصوير الذي يحافظ على قيم وجمال التكوين دائما في حركة الصورة السينمائية ، وهذا ما يميز بين مصور إلى آخر .

وكثير من المخرجين تكون لهم علاقة باختيار التكوين في أفلامهم .. وهذا من صميم الإخراج ورؤية المخرج الواعي مما لاشك في ذلك. وهناك مخرجون لا ينظرون حتى في محدد رؤية الكاميرا، فالمخرج عاطف الطيب كان في أثناء عمله معي نادرا



ما يفعل ذلك، ويقول في ذلك: "أعتمد بشكل أساسي على مصور هو سعيد شيمي، لأن جسور التخيل مشتركة بيننا في أغلب الأحوال بحيث أنه عند حركة الكاميرا بالتحديد يعرف ما شكل التكوينات التي تستهويني والتي تمت مناقشتها من قبل فيما بيننا ".

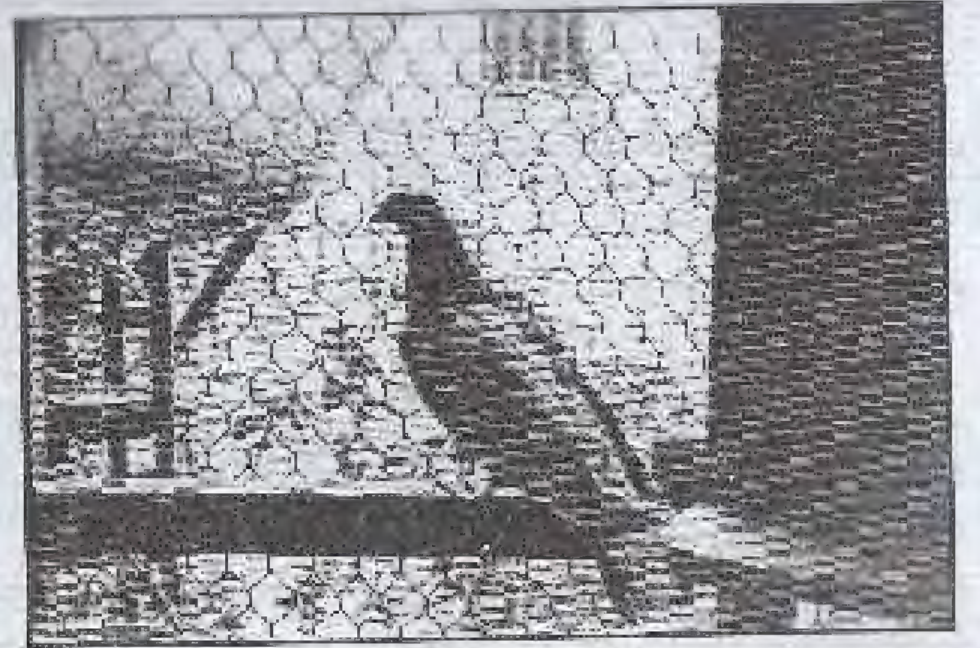
وهناك مخرجون يحبون ضبط التكوينات بأنفسهم مثل المخرج علي عبد الخالق ، فهو يعشق ذلك وله ذوقه الخاص .

أو مخرجون يتركون لك كليا التكوين ولا يهتمون به ، لأن جل اهتمامهم بالكلمة لا بالصورة. والحقيقة أنني خضت العديد من الاحتكاكات والخبرات مع المخرجين ، ولكن في العموم يكون الشكل والتكوين أحد مسئولياتي وتحت سيطرتي في بناء الصورة السينمائية ، وأذكر هنا أن الإضاءة والألوان جزء من هذا الشكل كما أوضحت سابقا في الجزء الأول من الكتاب ، ولكني الآن أركز على أهمية الشكل والتكوين في أفلامي .

وأتذكر محاولاتي في عمر مبكر –في حوالي سن الخامسة عشرة والسادسة عشرة حين استهواني الشكل والتكوين حسب فكري وقتها– فيما ألتقطه من صور فوتوغرافية ، يمكن أن تطلق عليها صور بها مراهقة بصرية إذا صح هذا التعبير ، وكان أصدقائي هم شخوص (موديلاتي) ، وكنت أخرج معهم بغرض التقاط صور فوتوغرافية لهم محاولا أن أصنع شيئا متفردا ، وكانوا يفرحون ويرحبون بذلك من صديقهم (الغاوي) تصوير الذي سيلتقط لهم صوراً جميلة .

كان فكري ينحصر وقتها في ألا تكون صوري تقليدية ، فالعين يمكن أن ترى بطرق مختلفة (انظر الصور من ١ إلى ٧) ، وكان شاغلي بشكل ما ، هذا التداخل والتمازج بين الصناعي والطبيعي في التكوينات ، وربما الصور(٨،٩،١٠) تبين ما كنت ألاحظه وأرصده من هذه العلاقة بين ما هو منظم صناعيا من الإنسان ، مثل المباني والأردية وخطوط عبور المشاة ، وبين النظم الجمالية للطبيعة متمثلا في أوراق الشجر وحركة الإنسان. تجارب خُطُوتها مع الشكل والتكوين قبل أن أتعلم أي أسس أو أقرأ أي كتاب في ذلك، معتمدا على أن ترى عيني الأشياء وتحللها وترصدها.

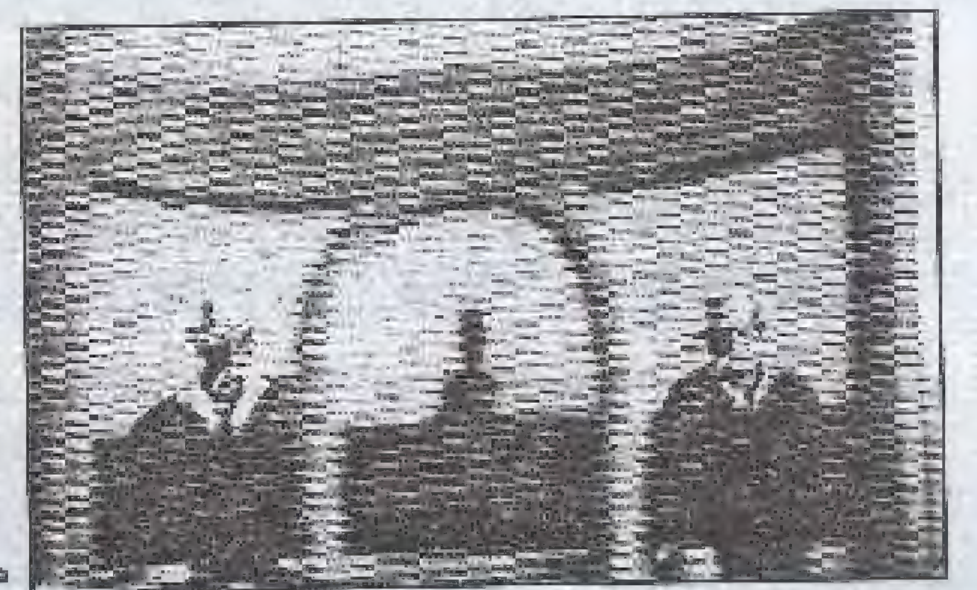
وحين كنت أصور الصور الفوتوغرافية الثابتة ، كان كل عقلي وتفكيري في الصورة السينمائية المتحركة ، لذلك لم يمض وقت حتى استخدمت الكاميرا ٨ مللي السينمائية في تصوير أفكاري المتحركة في الشكل والتكوين ، وكما سأوضح خلال الباب الثاني من هذا المؤلف عندما أتكلم عن الحركة ، وأجدني بعد هذا العمر والعمل



صورة رقم «١» حمامة



صورة رقم «٢» تكوين



صورة رقم «٣» تكوين أمريكاني





صورة رقم «٤» تكوين من أعلى



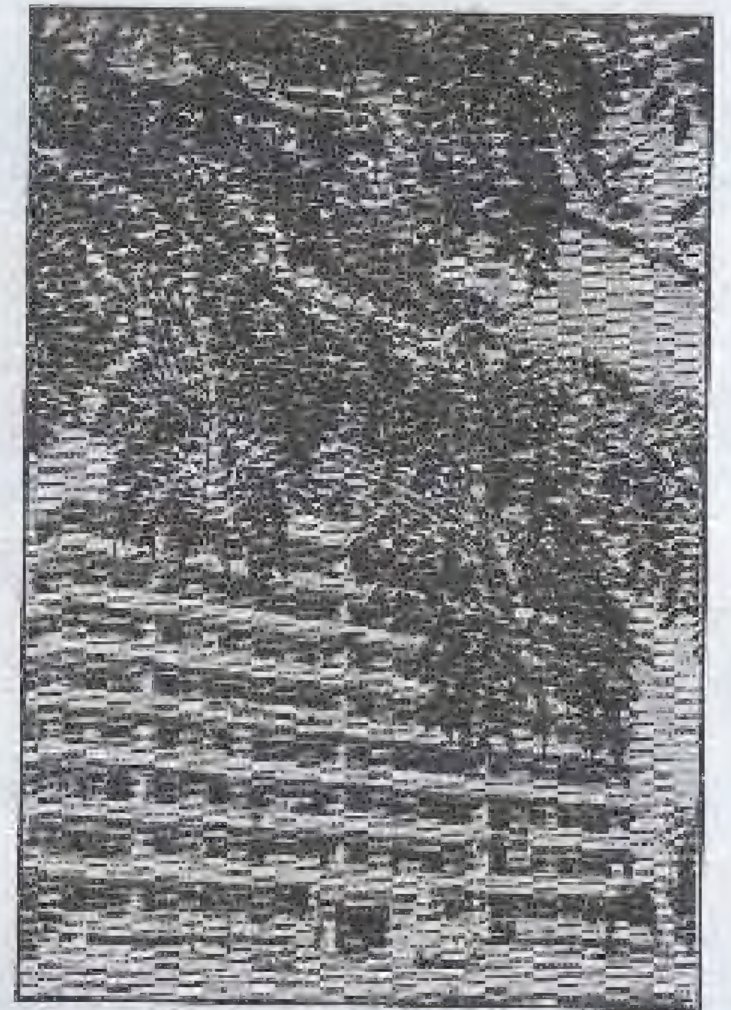
صورة رقم «٥» مستوى الرصيف

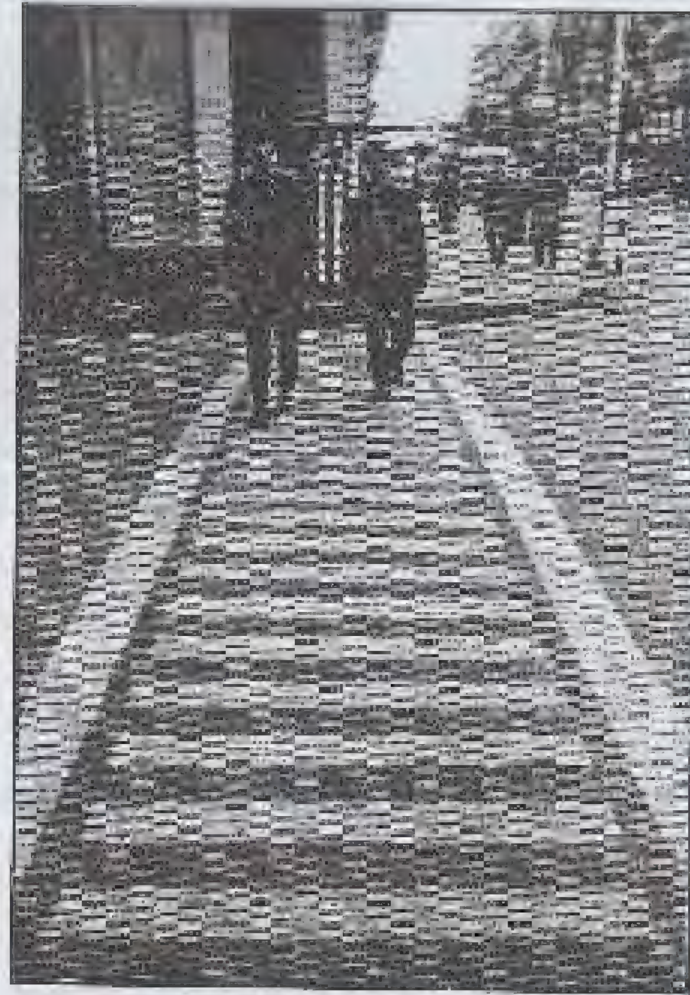


صورة رقم «٦» الكاتب



صورة رقم «٧» في عين شمس







صورة رقم «٨» تناسق بين الصناعي والطبيعي

صورة رقم «٩» على الطريق

صورة رقم «١٠» تناسق ثانى بين الصناعي والطبيعي



بالتصوير السينمائي ، قد توصلت إلى مبدأ تأصل في تفكيري مبكرا وهو : "أن ترى الأشياء بعينيك بشكل مختلف عن الآخرين ، فهذا أساس أى إبداع مرئى للمصور السينمائي" ، ولقد كنت أطبق هذا المبدأ في ذلك الوقت المبكر من تصويرى الفوتوغرافي بإحساسي فقط.

وفي مشوارى الفنى أجد من المفيد أن أعرض كذلك بعضا من النماذج والاتجاهات فى الفن التشكيلى التى كان لها وباستمرار أثر فى صقل ذوقى وفكرى بعد ذلك، وكانت بمثابة بضع درجات فى سلم المعرفة الذى مازلت أرتقيه ولقد ساعدنى ذلك كثيرا –وبدون أن أدرك– فى تنامى وعيي بثقافة الصورة، وبلورة حسي الشخصي، وشطحات خيالي، حتى أصبحت الصورة السينمائية فى أفلامى، ذات معنى وصارت أكثر قيمة.

واللوحات التشكيلية التى سأستعرضها هنا فى مؤلفى ما هى إلا نماذج محببة لى ، ومفتاح طريق لمشوار طويل فى اتجاهات فنية مختلفة ، سعيت إليها ، تاركا نفسى وعينى ووجدانى وفكرى يغوص فى أعماقها لأشبع ، كما أن عملى فى الأفلام التسجيلية مع الزملاء المخرجين فى صنع أفلام عن فنانين تشكيليين مصريين، زادنى شرف الاقتراب والاستيعاب لأعمالهم وللفن التشكيلى عموماً ، وهذه الأفلام هى:

- "عزف بالألوان" عن الفنان الشامل حسين بيكار ، ومن إخراج فريال كامل .
- " الطبيعة فى رسومات حسنى البنان" عن الفنان حسنى البنان، ومن إخراج على مجاهد.
- "حديث الحجر" عن الفنان المثال عبد البديع ، ومن إخراج خيرى بشارة .
- "سعيد الصدر" عن الفنان الخزاف سعيد الصدر ، ومن إخراج صلاح التهامى.
- "الهمس على النحاس" عن المثال محمد رزق ، ومن إخراج فريال كامل .

وأفلام أخرى لم تكتمل ، وأجزاء من جرائد سينمائية وغيرها . كما درس لى مادة التذوق لهذا الفن الجميل أثناء دراستى بالمعهد العالى للسينما ، الفنان صلاح طاهر، وتاريخ الفن الدكتور سعد المنصورى ولهما الفضل والشكر، هذا بخلاف الدراسة المكثفة للتاريخ اليونانى والرومانى أثناء دراستى الجامعية والفن جزء أساسى فيه.

ولقد ذكرت سابقا فى الجزء الأول من مؤلفى ، أن المجلات المصورة الأجنبية، وزيارتى فى طفولتى المتحف المصرى فى الرحلات المدرسية فتحت ذهنى وانتباهى مثلا لكل ما هو فن . وكان والدى يحرص فى طفولتنا أنا وأختى أن يكون زادنا

الأسبوعي مجلتيْ "سندباد" و"علي بابا" وهما مجلتان للصغار كانتا تصدران في الأربعينيات والخمسينيات وكنت أحب مجلة "سندباد" أكثر للرسومات الشائقة الرشيقة للفنان حسين بيكار ، بعكس مجلة "علي بابا" التي لم تكن رسوماتها بهذا الجمال ، بل إنني حاولت مراراً أن أقلد رسومات بيكار في صغري .

كان لأسلوب الرسم عنده أثر بالغ في حبي للرسم، وبالذات بطريقته الواضحة الجميلة المعبرة، وهذا ما جذبني من الصغر إلى تذوق الرسومات الجميلة، وعندما ازداد وعيي عرفت أن فن بيكار هو فن مصري ممتدة جذوره إلى مصر القديمة، وبشكل متطور انطباعي. وعندما اقتربت من الرجل أثناء تصويري فيلما تسجيليا عنه ، وجدته مثالا نادرا للفنان والإنسان ، يعزف على العود ويكتب الشعر العامي ويرسم ، وموسوعي الثقافة والفن . الحقيقة أن لمجلة "سندباد" الفضل في تعرفي على حسين بيكار وحبي في سنوات الطفولة لرسوماته الشائقة.

ولقد اخترت لوحة "العائلة" من أعماله لأحللها بطريقتي ، لأبين للقارئ كيف أتذوق العمل التشكيلي في رؤيتي العامة التي أثرت بالضرورة على رؤيتي لبناء صورتي السينمائية ، وسأتبع هذا مع بعض فناني التشكيل من خلال لوحاتهم.

خطوط واضحة معبرة ، ألوان صريحة نقية ، كتل في التكوين راسخة ، مكمن الجمال في لوحة "العائلة" في بنائها القوي ، البناء الرأسي للوحة لأم وهي تحتضن طفلها، تحبه وتلف يديها حوله لتحميه وناظرة في اتجاه خارج الإطار الرئيسي ربما إلى المجهول، في بناء شبه هندسي، ولون دافئ منفرد مسيطر في ردائها، (انظر اللوحة الملونة رقم ١)، يعبر عن دفء العاطفة والقلب والحب، ورداء رأسها أسود مع دكانة بشرتها ، وانكسار رأسها إلى أسفل ، ثم يعلوها جهة اليسار النسوة النوبيات الجالسات بأوشحتهن البيضاء المميزة ، وفي الجهة اليمنى من أعلى التكوين بيوت متراصة تحمل عمقا ملونا وبعدا فراغيا للوحة ، لا حياة بها ، الطفل ذو نظرة مباشرة إلينا، وأعتقد أن هذه اللوحة رسمت أثناء فترة بناء السد العالي ومرحلة تهجير أهل النوبة، ومن المهم أن نلاحظ أن لوحة "العائلة" تفتقد عنصر الأب، لأنه من المعروف أن رجال النوبة كانوا يرتحلون إلى الشمال طلبا للرزق، أو يرتحلون للعمل في بناء السد العالي؛ ولهذا نجد أن كتل التكوين العامة للوحة تركت اليمين أكثر فراغاً، وزحزحت كتل التكوين قليلا إلى اليسار، وذلك للإيحاء بعدم الاتزان المرئي لعدم وجود الأب. وللفنان حسين بيكار رسومات عديدة في مرحلة رصد وتسجيل الحياة في النوبة واهتمامه الفني والإنساني بهذا الحدث القومي: بناء السد العالي،



هذا بخلاف رصده بالرسم إنقاذ معبدي أبوسمبل.

ومازال إعجابي بأعمال النحات الفذ محمود مختار يملأ وجداني ، بذلك الطابع الحركي الساحر لنحته "رياح الخماسين" ، و"ملء الجرة" وغيرهما . وإذا انتقلت بعد ذلك إلى الدائرة الأوسع في محيط ثقافتي التي أعتقد أنها مزيج من ثقافة الشرق والبحر المتوسط في الأساس قبل أن تدخلها بعد ذلك روافد كثيرة أحدث في فهم فنون وأساطير الشرق الأقصى في جنوب شرق آسيا واليابان، أجد أن فنون عصر النهضة قد زودتني بزخم معرفي في تذوق قيمة الجمال في لوحاته وزمنه ، سواء في إيطاليا أو الشمال الأوروبي أو الجنوب الإسباني، وكمثال أحبه وأعشقه من أعمال ساندرو بوتشيللي ، لوحة "الربيع" ، ولوحة "مولد فينوس" ، والأخيرة مثال جيد بالنسبة لي ، وقد تأثرت بتلك الكلاسيكية النمطية المحببة لهذه اللوحة ،(انظر اللوحة الملونة رقم٢) . وحين أحاول أن أفهم لوحة ما فأنا أبحث في البناء والتكوين وما يحمل من تفاصيل وعمق فراغي من عدمه ، والمساحة والخطوط والسطح والتجسيم ، واللون ، وإيحاءات الاتجاهات وحركة الكتل ، والضوء وماذا يفعل ، والمعنى .. الخ وقد تحمل اللوحة أحيانا اتجاها فنيا ما أو مذهبا رمزيا أو تجريديا أو سيرياليا .. الخ ، كل هذه الأمور أبحث عنها وأكون لاشك مستمتعا أكثر باللوحات التي تشد انتباهي ووجداني وحسي ، ولوحة بوتشيللي من هذه اللوحات التي أحببتها لتميزها بوجود اتزان تماثلي في تكوين المنظر بين منتصفه وجانبيه ، وإن كان الجانب الأيمن أكثر ثقلا وأقوى بركيزته التي تستقبل فينوس .والتكوين يحمل شبه إطار بقتامة أطرافه في العموم ، لإظهار المنتصف الأكثر نصوعاً كضوء ولون ، وكيف جعل جسم فينوس ذا خط مائل ناحية الأرض وأقرب لها ، وكيف جعل الريح الدافعة لفينوس على الصدفة تحمل شكل الحركة لقوة وزادها إحساساً بالهواء والنفخ من الفم، والزهور والرياحين الطائرة في اتجاهها، ثم ذلك اللون المرمري لفينوس بنسب الجمال القديمة للأنثى ، وذلك الشعر الذهبي حولها يغطي عورتها ويفصل جسمها عن الخلفية الفاتحة، ونظرة وجه فينوس ساحرة والوجه مائل به حنو وسر .. كسر فينوس الذي يبقى مجهولا دائما، والأرض بأشجارها الباسقة والمتمثلة بإحدى نساء الربيع تهم من يمين اللوحة، مرتدية ملابسها الفضفاضة، حاملة رداءً ورديا- وهنا اللون يحمل كل معاني العاطفة والدفء- مستعدة لستر جسدها العاري، لوحة تحمل هذا الخيال الابتكاري الممتع لبوتشيللي وعصره ، الماء والأرض والريح وفينوس ربة الجمال والحب عند الإغريق الرومان ، وإن كانت عند الإغريق تسمى أفروديت.

" مصارع الظل والنور هو العبقري الذي لم يطاوله أحد من الفنانين قدرة وإبداعا في ترويضهما .. فعلى مدى حياته غاصت فرشاته تنقب في اللون الأدكن عن خيط النور .. تنتشله .. تنشره ضوءاً يطفو فوق وجه لإنسان .. أو قطعة ثوب .. ليوجهه حيثما يجب أن يكون الضوء درامياً وفنياً " .

هذا قول الناقدة التشكيلية فاطمة علي في كتابها عن الفنان الهولندي رمبرانت هارمنزون فان رين ، وهو من أفضل الكتب التي تناولت هذا الفنان بالعربية ، فأمير الرسامين هذا لا يوجد مصور فوتوغرافي أو سينمائي إلا واهتم بأعماله . فقد استخدم الضوء بشكل درامي في معظم لوحاته ويميل كثيراً إلى استخدام الألوان الدكناء بدرجاتها ببراعة فائقة . وضمن مقتنيات متحف خاص بمنزل جاكومو-أندريه بباريس ، وجدت لوحة صغيرة له أعجبتني كثيرا ، بعنوان " حجاج إيمايوس " LES PELERINS D'EMMAUS(انظر اللوحة الملونة رقم ٣) يظهر فيها تمكنه الكامل في المزج بين الظل والنور . ففي يمين اللوحة شخصية سلويت تماما من ضوء شئ ما لا نراه على المنضدة مثل وهج شمعة، وفي الناحية الأخرى من المنضدة رجل مبهور يميل بكتلة جسده إلى منتصف اللوحة، والشخصية السلويت التي في يمين اللوحة تميل بجسدها إلى الخلف لتكون أكثر راحة والكتل هنا ليست منتصبة بقوة، ويصنع الضوء حولها هالة تزيد من تأثير السلويت في اللوحة. وفي النصف الأيسر من اللوحة التي تغوص في القتامة ترى في العمق امرأة تعمل في شئ ما وتحيطها هالة ضوء بسيط. جميع الكتل في اللوحة توجد على خط أفقي واحد تقريباً . أعلى الرجل المندهش في المنتصف معلق على الحائط حقيبة أو قربة ماء أو شئ من هذا القبيل يصنع مع الرجل المندهش الجالس خطاً رأسياً مستقيماً في منتصف اللوحة ليزيد النصف اليمن من الصورة تحديداً وجعله في تميز واضح. أغلب الصورة بعد ذلك يغوص في الخلفية المظلمة، ومن الواضح أن معنى اللوحة يعبر عن هدف ديني للأسف لا أعرفه. ولقد سألت بعض أصدقائي المسيحيين عن " حجاج إيمايوس " فلم يفيدوني، ولذلك فأنا أفهم المعنى هكذا مجرداً بهذه العظمة من أسلوب رامبرانت بين الظل والنور.

وكما قلت سابقاً ، هناك شئ ما يصبح عالقاً في اللاشعور من إعجابي بلوحة ما، (الرجاء الرجوع إلى الصورة رقم ٢٧ في هذا الكتاب ، وهي من فيلم " **الرغبة** " ١٩٨٠ ، وإن اختلفت المعاني تماماً) .



وفي الجزء الأول من الكتاب أوضحت حبي وإعجابي بتوزيع الضوء الجانبي الخلفي في مشاهد عديدة من أفلامي، وربما تكون هذه اللوحة الرائعة المسماة " تعميد القديس سان فرانسيس " الموجودة في متحف ناشيونال جاليري بلندن، من اللوحات الملهمة لي في شبابي (انظر اللوحة الملونة رقم ٤) لوجود ذلك الضوء على الشخصية وما يفعله معها أو كم تكون كتلة الشخص منحصرة في اليمين وعالية التباين، وراسخة بهذا الشكل المثلث، وكم استعملت ذلك الضوء المحبب إلى نفسي في مواقف عديدة، أذكر منها مثلا دخول الضابط محمود عبد العزيز مع زبانية التعذيب إلى الحجرة المسجون بها أحمد زكي وممدوح عبد العليم في المعتقل في فيلم " **البرئ** " .

ولقد سردت في الجزء الأول من كتابي كذلك هذه المغالاة في تصوير ضوء الشمعة بمصداقية في فيلمي الروائي الملون الأول " **بيت بلا حنان** " ، ولقد كنت بالطبع متأثراً بهذا الإتقان الرائع للوحة " امرأة في ضوء الشمعة " للإيطالي جيفريدو سيشيلشين ( انظر اللوحة الملونة رقم ٥ ) أو العديد من لوحات لاتور التي يكون لهب الشمعة هو المصدر الوحيد للضوء فيها، وإن كنت أفضل هذه اللوحة لأن بها إحساساً أقوى بعواطف المرأة وواقعية سقوط الضوء على الوجه واليد ، وتمايل لهب الشمعة من نسمة هواء ، ثم تلك الدكانة المحيطة بالمكان .

ولقد أفدت من دراستي للضوء الداخلي الناعم عند جوهانز فيرمير ، الذي يعتبر مع رامبرانت وروبنز من أقطاب الشمال الأوروبي .

ولقد برع فيرمير بما يمكن أن تطلق عليه الضوء الشمالي الناعم ، حيث امتازت أغلب لوحاته بوجود نافذة إلى يسار اللوحة تنشر ضوءها إلى الداخل فمثلاً في لوحة " العسكري والفتاة الضاحكة " يلاحظ تأثير الضوء بهذا الشكل ، مع العلم بأن الضوء في الشمال الأوروبي ناعم خفيف منتشر ، وليس به تلك القوة الخارجية لشمسنا والتباين العالي ، ( انظر اللوحة الملونة رقم ٦ ) . وفيرمير من الفنانين الذين أفادوني في كسر حدة الضوء السينمائي كثيراً بجوار النوافذ في كثير من المواقف ، وأذكر أن المخرج الموسوعي **نيازي مصطفى** قد قابلني مرة في مدينة السينما وسألني عن كيفية استعمالي للضوء في الأماكن الداخلية في نفس الشقق التي نصور بها في التصوير الخارجي ، ولماذا تأتي صورتي مختلفة ، والحقيقة أنا دهشت لأني لم أكن أتوقع مثل هذا السؤال، ثم أنا كنت لا أعلم أن صورتي مختلفة ربما لأني غير متابع للإنتاج المصري أولاً بأول وعندما شرحت له طريقتي في تنعيم الضوء الداخلي- وهو ما أعتمد عليه أكثر- علم السبب في كون صورتي السينمائية

مختلفة، ولقد اعتبرت سؤاله هذا نوعا من الإعجاب لعملي بهذا الأسلوب.

كانت زيارتي الأولى لمتحف اللوفر بباريس في يونيو عام ١٩٧٥ ، حيث قمت بالتصوير السينمائي بداخله مع المخرج **أحمد راشد** للفيلم التسجيلي "**توفيق الحكيم عصفور من الشرق**" إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة وقتها، ولم أتمكن في هذه الزيارة القصيرة المرتبطة بالعمل أن أتفقد جيدا تلك الذخائر الموجودة هناك ولكن استوقفتني لوحة " المزلاج " للفنان جيان فرجونارد (انظر اللوحة الملونة رقم ٧ ) وهي لوحة ملونة كبيرة حوالي ١٠٠×٧٠ سم، ولكني بعد ذلك في زيارات بعيدة عن العمل كنت أتوقف أمامها متأملاً معجباً بها وبعدة أشياء: أعجبني التكوين الحركي واتجاهه العاطفي القوي، أعجبني توزيع الضوء وذلك الشريط الضوء النهاري الداخل إلى الحجرة من مصدر من اليسار - غير موجود أو ظاهر في اللوحة - وتأثيره على العشيقين والستائر والمخدع ، أعجبني ميل الأجساد وحركتها وبالذات القوس المنحني للفتاة بما تحمل من أنوثة مستسلمة ، أعجبني نوع الملابس الصفراء الفضفاضة مع فوضى المخدع وكثافة الستائر الوردية الحمراء ، أعجبني التكوين المنقسم إلى جزأين متساويين تقريباً وإن كان غير متماثل . لوحة تعطيك موقفاً دراميا متكاملاً للحظة حب نادرة من وجهة النظر الغربية ، فيها الفنان قد جعل من الضوء والحركة واللون والتكوين رؤية صادقة لهذه اللحظة .

في أحد تصرفاتي الضوئية في فيلم " **كتيبة الإعدام** " (انظر الصورة الملونة رقم ٨٨ في الجزء الأول من الكتاب) ، وجدت نفسي أستعمل نفس أسلوب لوحة الفنان راوكس بعنوان " شابة تقرأ رسالة " (انظر اللوحة الملونة رقم ٨) ، حيث استغل الضوء العلوي الساقط على الفتاة والرسالة في انعكاس من ورقة الرسالة لوجهها وصدرها ، ولقد تصرفت بتلك الطريقة تماما باستخدام مجلة بيد نور الشريف في إنارة وجه معالي زايد في الفيلم المذكور أعلاه ، وبالطبع هذا التصرف كما أوضحت تلقائي ولكن له مخزون مرجعي للصورة عندي لاشك في ذلك ، وأثناء إعدادي لهذا الكتاب بجزء يه كنت أكتشف العلاقة بين ما صورت وما شاهدت في حياتي من فن تشكيلي مرسوم أو مسجل بالفوتوغرافيا.

ومن اللوحات التي تستهويني وأعجب بها لوحة الفنان الفرنسي فرديناند ديلاكروا "الحرية تقود الشعوب" (انظر اللوحة الملونة رقم ٩)، فإن الثورة الفرنسية منادية بالإخاء والحرية والمساواة والتي غيرت الإنسانية ووجه التاريخ ، عبر عنها ديلاكروا في هذه اللوحة التي يعتمد فيها على بناء مثلث قوي تتوسطه امرأة تحمل بإحدى



يديها علم فرنسا سافرة الصدر، رمزا للأمومة والقوة والصحة، وباليد الأخرى سلاحاً، يحيط بها الرجال المتقدمون المسلحون، وفي الخلفية آثار الدمار، وتتقدم على جثث الضحايا، وأحدهم ينظر إليها آملاً قبل أن يحتضر أن تستمر الحرية في التقدم ولا تتوقف أبداً، جمال المعنى والصورة ما بعده جمال!

وإعجابي بفن فينسنت فان جوخ وبألوانه الصفراء المتألقة الساخنة (الأصفر الزاهي) لا حدود له وبأسلوب رسمه الخطي المميز (انظر اللوحة الملونة رقم ١٠) كنموذج لإبداع هذا العبقري، كما إني أحب أسلوب موديلياني التأثيري، وبالذات في محافظته على طول الأجسام والنسب والوجوه (انظر اللوحة الملونة رقم ١١): خاصة الموديل مارجريتا، وأيضا خيال سلفادور دالي الذي لا رابط له. لم أعجب في حياتي بالاتجاه التجريدي، وإن كنت أحترمه، وأفضل بيكاسو في مرحلته الزرقاء والوردية وبعيداً عن التكعيبية والتجريدية، وربما من اللوحات التي أعجبت بها وتبين ماذا قدمت الصورة الفوتوغرافية لفن الرسم، لوحة "كشط خشب الباركيه" لجوستاف جايليبوتتي ، ذات المساحة الكبيرة الموجودة في متحف الأورسي بباريس، (انظر اللوحة الملونة رقم ١٢) . ولقد اكتسب فن الرسم تلك الواقعية الشديدة للتصوير الفوتوغرافي في لحظة الالتقاط كما نلاحظ ، كما تكون التكوينات غير متزنة والكتل يمكن أن تقطع بالإطار ، كما لدى ديجا في رسوماته العديدة في دروس الباليه، ومن لوحة "كشط خشب الباركيه" أتأمل ماذا فعلت الآلة مع الرسام .

وبينما نجد في لوحة "الأم والأطفال" لأوجين كاريري (انظر اللوحة الملونة رقم ١٣) ذلك التكوين المستدير للكتلة مع التركيز باللون الفاتح على وجه طفل وجزء من وجه الأم كدلالة قوية على الحب ، كما نفعل في اللقطات القريبة في السينما ، أو بالتركيز الضوئي على جزء معين في اللقطة السينمائية ، هنا يحمل التكوين ذو الخطوط الدائرية في اللوحة تلك العاطفة ، والشكل البيضاوي ، واللون البني يحمل دفئاً أسريا ورزانة وقيمة .

وحظى الفنان التشكيلي الأمريكي وينسلو هومر ، بأهمية كبرى في صناعة السينما الأمريكية ، فكثير من مديري التصوير هناك يجعلون من هذا الفنان مرجعاً بصريا لفترة منتصف القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهذا ما لاحظته من حوارات مع مديري تصوير معاصرين ، وطريقة كلامهم المنشورة عن ذلك ، وهذا الفنان الأمريكي عاشق للبيئة البحرية ، ويرصد علاقة الإنسان بالبحر والساحل الأمريكي كما أن الفنان إدوارد هوبر هو الآخر له مرجعية مماثلة .

وتعجبنى لوحة لوينسولو هومر بعنوان "ليلة صيف" (أنظر اللوحة الملونة رقم ١٤)، حيث نلمس جرأة فى استعمال الألوان السلويت والانعكاسات ، فى الرقص المقام على شاطئ البحر ومن خلال ضوء القمر ، مع وجود لون دافئ للنار للراقصين فقط ، وهناك فى يمين اللوحة مجموعة مشاهدين أو عازفين يجلسون سلويت وبريق انعكاس ضوء القمر فوق سطح الماء يفصل بقوة مستويات الصورة ويجعل للوحة عمقا برغم ضوء الليل ، واللوحة تمتلئ بالحركة رغم مظهر السكون وأكاد حين أشاهدها بحجمها الكبير فى متحف الأورسى ، أن أسمع صوت هدير البحر .

لم أشاهد لوحة "تعبير بالشماسي" لليونيتو كابيلو ، إلا فى كارت صغير فى أحد محلات بيع الصور الفنية فى الخارج ، وبالرغم من وجودها بهذه المساحة الصغيرة إلا أنها لفتت انتباهى لبنائها التكوينى المنفرد والاستخدام المحدود للون فيها وقوة تعبيرها الفعلى. ومعلوماتى عن الفنان الذى أبدعها معدومة، لكنى أحببت ذلك البناء الرأسى المبتكر للرجال الثلاثة بمظلاتهم الرمادية الكالحة، وتعامدهم تقريبا فوق بعضهم ، فى تلك المساحة الفراغية إلى أعلى، ومن حركة الأقدام والملابس والمظلات نستشعر قوة الريح وبالتالى المطر، فى مساحة كبيرة تحيطهم باللون الأصفر، وملابسهم كذلك بإحدى درجات اللون الأصفر، كما تعطى اللوحة الأمل فى الثبات بقدم الرجل الأول التى تلمس خطاً بلون مغاير للمساحة الصفراء. إنه رسام ذو بناء خيالى جميل للغاية (أنظر اللوحة الملونة رقم ١٥).

وتجليات اللون الواحد فى اللوحة السائدة عند كثير من الرسامين، ظاهرة معروفة، ولكن ما وجدته يكاد يكون بشكل سينمائى - إذا صح قول ذلك - فى أعمال الفنان التشكيلى لويس توفولى فى لوحتيه "العائلة" و"العملية". حيث يلعب اللون الواحد السائد دور السيادة ، ففى "العائلة (أنظر اللوحة الملونة رقم ١٦) يسود اللون الأحمر الدافئ الذى يضفى جو الحميمية، مع قليل من اللونين الأصفر والأسود، فى تكوين دائرى فى تركيب عناصر الأشخاص والجماد والملابس ، بالإضافة إلى خاصية تداخل الكتل بشفافية ، مما جعل للون تأثيراً مباشراً وقوياً علينا ، أما فى لوحة "العملية" فالسيادة هنا للون الأزرق والقليل من الأبيض (أنظر اللوحة الملونة رقم ١٧)، فى مركز اللوحة والأصفر يبدو وكأنه غير موجود، والأزرق هنا يعنى البرودة فى حجرة العمليات بالمستشفى ، ويحمل هذا اللون دلالات وتداعيات متروكة لفهمنا نحن، وكذلك بقعة الضوء فى أعلى اللوحة التى توزع أشعتها على الشكل الدائرى كذلك، وإن كانت تبدو متفرقة، وإطار اللوحة ككل يأخذ اللون الأزرق الأدكن،



فى محاولة لجعل حجرة العمليات ذات خصوصية.

وفى النهاية، هذه الأمثلة واللوحات أحببت أن أعرضها، لأبين مدى الفائدة التى عادت على رؤيتى للأشياء من تذوقى لهذا الفن الجميل. وفى كثير من أفلامى وأثناء قراءتى للسيناريو ، كانت مخيلتى ترسم هنا .. أو هناك .. لتقرب بين ما أقرأ وبين نفسى وما أنشده من بث الروح فيما أصوره .

## ١ - البصريات .. ألف باء .. الصورة

في اعتقادي أن استيعاب البصريات وفهمها من أهم ميزات مدير التصوير الناجح ، والبصريات في التصوير السينمائي تنحصر في العدسات المختلفة التي تركب على الكاميرا والتي يستعملها المصور في نقل صورة الواقع اللحظي في صورة حقيقية مصغرة على شريط الفيلم ، كما أن المرشحات المختلفة وعدسات المؤثرات الخاصة من ضمن البصريات التي تكون تحت يد مدير التصوير ، هذا بالإضافة إلى البصريات الخاصة بكشافات الإضاءة المركزة -مثل العدسة الفريزنيل -أو عدسات المؤثرات الخاصة بباقي كشافات الضوء ، ولا يشمل كلامي بصريات المعمل السينمائي .

وإذا كان الفنان التشكيلي يرسم بالفرشاة وسكين الكحت أو الإزميل أو القلم أو حتى بإصبعه ليبدع لنا لوحة تسعدنا وتبهر ألبابنا ، فإن مدير التصوير يستعمل الضوء ولفائف الجيلاتين الملون مع عجينة الفيلم الخام في تسجيل صورته، حتى تظهر على الشاشة، معبرة جميلة كإبداع درامي، فالوسائل في رسم المنظر أو تسجيله تختلف لدى كل من الفنان التشكيلي ومدير التصوير السينمائي ، ولكن لو كان كل منهما فناناً واعياً بعمله وأدواته وموهبته فستكون النتيجة رائعة بكل تأكيد. وأستطيع الآن أن أدرج مدير التصوير تحت مظلة الفن التشكيلي في عصرنا الحالي، ومن هنا كان اهتمامي بمدارس هذا الفن واستزادتي من نبعه ، لمرجعيته الفنية.

ولقد كان الشكل والتكوين من أهم الموروثات التي اكتسبتها الصورة الفوتوغرافية، ثم الصور المتحركة من فن الرسم العريق، فأسس التكوين بالكامل من الفن التشكيلي الكلاسيكي وما قبله لم تختلف في مجملها، إلا في العنصر الحركي، وبالتالي أصبح عندنا صعوبة أكثر بالتكوين المتحرك في الأفلام، وبنفس الأسس، ومن واجب مدير التصوير أن يحافظ عليه دائما بكل تنسيقه واتزانه وجماله وحركته.

ولعدسات بكل ما تنقله من مساحة تسجل على الفيلم هي التي بواسطتها تشكل تكوينات الصورة، والوظيفة الطبيعية للعدسات بالكاميرا، هي تصغير المنظر الكبير من طبيعته الحقيقية إلى صورة مصغرة مقلوبة معكوسة القيم الضوئية ، أي سالبة



(نيجاتيف)، وبعد ذلك يتم طبعها لتصبح موجبة ( بوزيتيف ) ويتم عليها جميع مراحل العمل الفني السينمائي، لتصبح شريطا شفافاً، تقوم عدسات آلات العرض في صالات السينما بنشرها وتكبيرها من على الشريط الفيلمي إلى صورة أكبر كثيراً على الشاشة، وتكون الصورة أكبر من حقيقتها الطبيعية التي تم بها التصوير سابقا.

والعدسات في تركيبها الفيزيائي في التصنيع ، عبارة عن مجموعة من العدسات المصنوعة من زجاج نقي للغاية والمركبة معاً بحيث أن كلا منها تصلح من عيوب الأخرى، حتى تصل بالعدسة إلى أفضل الدرجات من ناحية الحدة والوضوح والقوة ونفاذ الضوء والبعد عن العيوب البصرية واللونية والمحافظة على بعد بؤري قياسي للعدسة يكون مناسباً لكل هذه العوامل حتى تحصل على صورة مثالية من العدسة. والبعد البؤري للعدسة هو الذي سيحدد نوع العدسة ومزاياها وعيوبها واستعمالها. وإذا كانت اللقطة هي حروف اللغة السينمائية، فإن استعمال العدسات بطريقة صحيحة هو بمثابة التشكيل لهذه الحروف حتى يكون ما على الشاشة واضحاً جميلا ومقبولا (أنظر الصورة رقم ١١).

والعدسات من حيث تصنيف وظائفها السينمائية أربع مجموعات هي:

المجموعة الأولى : عدسات طبيعية الزاوية (عادية) .

المجموعة الثانية : عدسات واسعة الزاوية (منفرجة) .

المجموعة الثالثة : عدسات ضيقة الزاوية (حادة) .

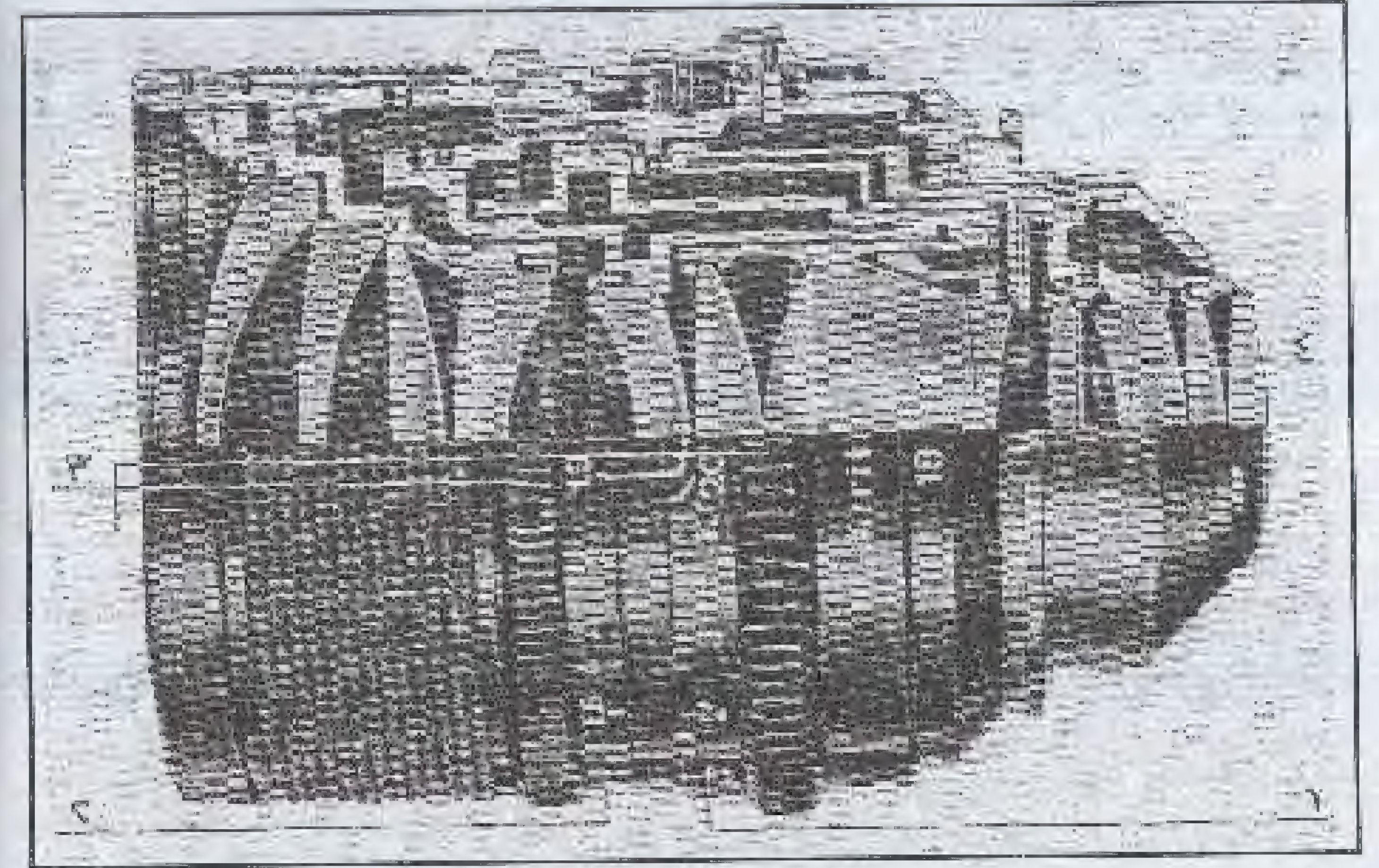
المجموعة الرابعة : عدسات خاصة.

والعدسات العادية الزاوية هي التي تعطي تقريبا منظوراً مقارباً إلى حد كبير لمنظور عين الإنسان الراشد .

بينما العدسات الواسعة الزاوية تعطي منظوراً أوسع من منظور عين الإنسان، وتختلف قيمة اتساعها باختلاف رقمها البؤري قرباً أو بعداً، وهي عندي عدسات مهمة جدا.

أما العدسات الضيقة الزاوية، فهي عدسات تحد من المنظر وتحجب جزءاً منه، وهي أقل اتساعاً في زاوية رؤيتها، وتقرب المنظر وتكبره مثل النظارة الميدانية المقربة، وتختلف المساحات النسبية للأشياء في إطار صورتها تكبيراً وتقريباً، باختلاف رقمها البؤري.

ومجموعة العدسات الخاصة لها استعمالات معينة سنتعرض لها من خلال ما




صورة رقم ١١

شكل إيضاحي للعدسة السينمائية من الداخل والخارج ويلاحظ مجموعة العدسات المكونة لها بنظام دقيق لتلافي به عيوب البصريات.

١-مدرج المسافات للعدسة.

٢-مدرج فتحة العدسة.

٣-وسيلتا التحكم في مدرج المسافات ومدرج فتحة العدسة وضبطهما على العلامة المميزة المطلوبة.

٤-مكان قياس البعد البؤرى للعدسة، وهو الذى سيحدد نوع وقيمة العدسة المستخدمة.



قمت بتصويره ،

ويستطيع مدير التصوير الناجح أن يعرف على مزايا وعيوب العدسات ، كما سنرى ، لصالح الفيلم والصورة المعبرة عموماً .

وفي كل العدسات السينمائية توجد تدريجات رقمية عليها بالجسم الخارجي ، وتعمل هذه التدريجات على ضبط الآتي :

*رقم واحد محدد بالمليمتر ، وهذا الرقم يعرفنا بالبعد البؤرى للعدسة ؛ وبالتالي نوعها (ذات زاوية عادية، متسعة، ضيقة، خاصة).

*أرقام لفتحة العدسة وقطر اتساع فتحها وغلقها، لتستقبل كمية الضوء المناسبة في المنظر الملتقط، والملائمة لحساسية الفيلم السينمائي الخام المستعمل داخل الكاميرا، وضبط فتحة العدسة المناسبة لذلك من الأهمية بمكان، لأنه مسئول عن جودة التعريض الفيزيائي للصورة، وتعمل هذه الفتحات بتناسق حيث أنه كلما زادت كمية الضوء في المنظر أغلقنا قطر فتحة العدسة ليكون التعريض صحيحاً على الفيلم، بينما كلما قلت كمية الضوء في المنظر فتحنا قطر فتحة العدسة أكثر حتى نحصل على كمية ضوء أكثر وعلى تعريض صحيح على الفيلم. وتقوم شرائح دائرية من الرقائق الرفيعة داخل العدسة بهذه الوظيفة المرتبطة ميكانيكياً بالأرقام الخارجية على جسم العدسة، وتسمى هذه الرقائق المتحركة في قطر العدسة بالديافراجم وتحسب هذه الفتحات إما لوغاريتمياً ، وفي هذه الحالة سيرمز إلى العلامة الموجودة على جسم العدسة بالحرف ( F)، أو تحسب من خلال تخلخل وقياس الضوء النافذ من العدسة في المصنع، وفي هذه الحالة سيرمز إلى العلامة الموجودة على جسم العدسة بالحرف (T)، وهناك عدسات تحمل الرمزين معاً وإن كان الرمز (T) أكثر دقة.

كما أنه كلما قل اتساع قطر فتحة العدسة كلما زادت درجة الوضوح وحصلنا على عمق ميدان أكبر داخل مجال الوضوح البؤرى ، والعكس صحيح بالطبع ؛ وعموما العدسات الواسعة الزاوية لها عمق ميدان واضح أكبر بكثير من باقي العدسات الأخرى .

*تدريج آخر حول العدسة يحدد المسافات قرباً وبعداً وحتى ما لا نهاية، حيث إن وضع الشئ المراد تصويره على المسافة المنضبطة المناسبة، سيجعل الصورة واضحة بؤرياً أى ( نت) Net، كما سيساعد على زيادة عمق ميدان الوضوح بها؛ وبالتالي ستكون الصورة في أحسن حالات الوضوح، ويكون من مسئوليات مساعد المصور

في التصوير السينمائي العمل المستمر في أثناء التصوير على ضبط المسافات الصحيحة لبعد الممثلين والأشياء؛ حتى تكون الصورة واضحة في أحسن حالاتها. ومع العدسات الواسعة الزاوية ذات عمق وضوح الميدان الكبير تكون مهمة المساعد سهلة ، ولكن كلما أصبحت العدسة ضيقة الزاوية وذات عمق ميدان محدود الوضوح للغاية ، زادت دقة وصعوبة عمل المساعد، وفي حالات معينة قد تفلت منه المسافة الصحيحة أثناء التصوير، وتدخل الصورة في منطقة عدم الوضوح البؤري، أي ما نطلق عليه ( فلو ) وتحدد هذه المسافات إما بالنظام الفرنسي بالمتر، أو النظام الإنجليزي بالقدم، وفي العدسات الآن يوضع تدريجان أحدهما بالمتر والثاني بالقدم، ويستعملان حسب عرف البلد الذي يتم به التصوير.

وتطلى جميع العدسات الداخلية المركبة داخل العدسة الواحدة بطبقة رقيقة من مادة فلوريد الماغنسيوم ، وهي مادة كيميائية زرقاء اللون تعمل على تقليل الانعكاسات والانكسارات الداخلية في مسار الأشعة أثناء مرورها على مجموعة العدسات في العدسة الواحدة . ولهذا يلاحظ أن الزجاج البصري لعدسات لونه أزرق فاتح . وتحسب كفاءة العدسة السينمائية بمدى دقتها في التحديد البؤري، ونوع الزجاج البصري المصنعة منه ، وأكبر اتساع لفتحة عدستها ودرجة الوضوح العالية.

وفي الغالبية العظمى من أفلامي – مقاس ٣٥ مللي – تكون العدسة رقم ٥٠ مللي أو ٧٥ مللي أو ٨٥ مللي ، هي المسئولة عن تصوير اللقطة القريبة المكبرة التقليدية لوجوه الممثلين ، أو تفصيلة ما بالمشهد .

ومن مزايا هذه العدسات في رأيي أنها تكون مناسبة وجيدة في نسبة المساحة للكتلة داخل إطار الصورة، وبالتالي فإن أدق التفاصيل التي يعبر بها الوجه مثلا، تكون واضحة ومؤثرة، ولكن من أهم عيوبها أنها ذات عمق ميدان وضوح محدود جدا، وبالتالي تعطي خلفية غير واضحة المعالم، وكذلك في الأمامية، بينما من مزاياها أنه يمكن أن يستغل عدم الوضوح في الخلفية والأمامية هذا في التركيز على الشئ المصور، وإعطاء الصورة القريبة مسحة جمالية بالطبع (انظر الصورة رقم ١٢).

ويمكن أن تكون بالطبع اللقطات القريبة أضيق ، مثلا بين نهاية الذقن والجبهة، وليس شرطا أن تكون هذه المجموعة من العدسات للقطات المكبرة الفردية، بل يمكن أن تجمع في حدودها أكثر من كتلة- وجه شخصين أو ثلاثة مثلا- (انظر الصورة





صورة رقم ١٢– لقطة قريبة تقليدية للفنان أحمد ذكي في فيلم «حسن اللول». يلاحظ قوة التحديد والتعبير في الوجه، والخلفية غير واضحة المعالم . (اللقطة بكاميرا فوتوغرافية وهي أقرب ما يكون للعدسة السينمائية).



صورة رقم ١٣– المؤلف أثناء تصوير فيلم «العشق والدم» يحدد الإطار المناسب للقطة انجله المصور شريف شيمي وقتها لوجهي فاروق الفيشاوي وشيريهان بعدسة رقمها البؤري ٥٠مللي.



صورة رقم ١٤- لقطة متوسطة مفضلة عندى من فيلم «أبو البنات» لمديحة كامل ومحمود قابيل، ويمكن ملاحظة كذلك النسبة في التكوين وقيمة ظهور فرع غصن النخيل المائل في اللقطة، وهي من الأشياء التي سأتكلم عنها بعد ذلك لاحقا في العمل على استغلال أشكال الخطوط في الصورة.

رقم ١٣).

وفي اللقطات المتوسطة الحجم أفضل استخدام مجموعة العدسات ذات الزاوية المنفرجة الواسعة أمثال العدسات رقم ٣٥ مللى ، والأوسع ٢٨ مللى ، ٢٥ مللى ، ٢٤ مللى ، ويرجع الاختلاف فى الأرقام البؤرية إلى اختلاف المصانع المنتجة والفروق الطفيفة بينها.

واللقطات المتوسطة التى أفضلها وأحبها تكون بعد مسافة الكتف بقليل ، وهى تكون أقرب إلى اللقطة المتوسطة القريبة ، فهذا الحجم مميز عندى عن اللقطة المتوسطة التقليدية التى تكون حتى حدود الوسط ، إلا إذا طلب المخرج غير ذلك لأسباب فنية ( انظر الصورة رقم ١٤ ).

أما فيما يسمى بحجم اللقطة الأمريكية، فهى حسب العرف تبدأ من أعلى الركبتين أو من عندهما، ولكنى أفضلها أضيق قليلا فى شكلها العام، ويصلح لها كذلك العدسات الواسعة (المنفرجة الزاوية) رقم ٣٥ مللى، ٢٨ مللى، ٢٥ مللى، و٢٤مللى، وكل ما سيتطلبه الأمر الرجوع قليلا بالبعد بالكاميرا عن الشىء المراد



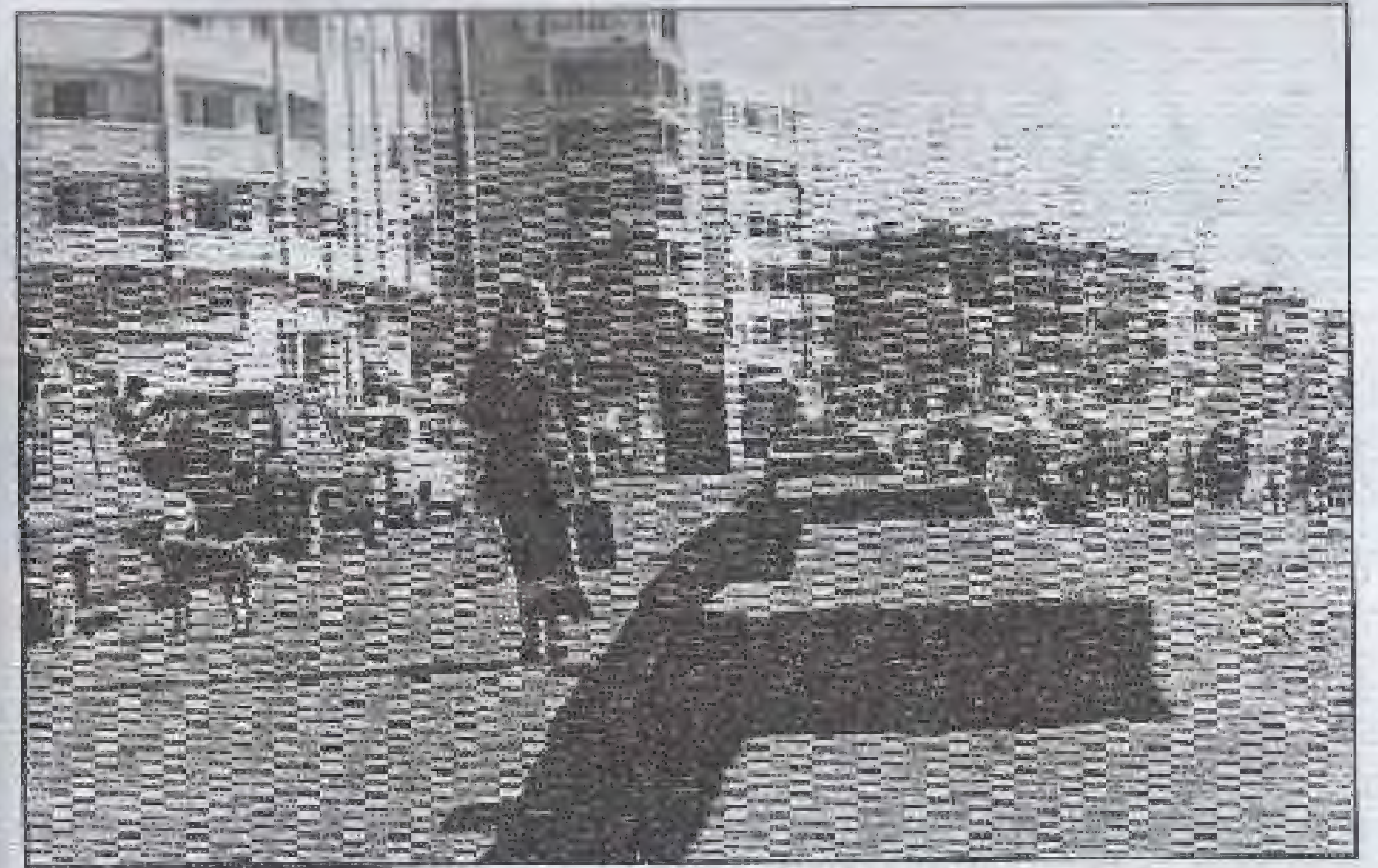
تصويره بحيث يشمل التكوين داخل إطار الصورة ما أريد، وإن كان هذا يتشكل بعدا وقربا بالكاميرا بالنسبة للشىء المراد تصويره (انظر الصورة رقم ١٥) وإن كلامى هذا ليس قانونا يتحتم العمل به بل هو إيضاح لما أفضله بالنسبة للعدسات وحجم اللقطات، وأحب أن أضيف أنه من الجائز والمقبول جدا أن نستعمل عدسة ضيقة الزاوية - طويلة البعد البؤرى - فى مثل هذه اللقطات، مع الوضع فى الحسبان عيوب ومزايا استعمال هذه النوعية من العدسات والتى سنعرفها بعد قليل.

أما فى اللقطات الواسعة العامة ، فيمكن استعمال العدسات المنفرجة السابقة الذكر، أو عدسات أكثر اتساعاً مثل عدسات رقم ٢٠ مللى أو ١٨ مللى أو ١٦ مللى، وفى هذه الحالة يجب أن نعلم أن منظور الشىء المصور سيكون أصغر حجماً وأبعد مسافة من الحقيقة ، أو يمكن استعمال عدسات ضيقة الزاوية ، على أن يتم التصوير من مسافة أبعد ، مثل العدسات رقم ١٥٠ مللى أو٢٥٠ مللى أو حتى ١٠٠٠ مللى، مع العلم أن هذه العدسات سيكون من عيوبها أنها تسطح المنظور وتقلل كثيراً عمق ميدان وضوح الصورة ( انظر الصورتين رقمى ١٦ و١٧ ).

وتتميز العدسات الضيقة الزاوية ، طويلة البعد البؤرى التى يتراوح بعدها بين رقم



صورة رقم ١٥- لقطة بالحجم الأمريكى الذى أفضله من فيلم «مسافر بلا طريق» وتضم الصورة من اليمين فريدة سيف النصر وماجدة الخطيب وأحمد أباظة وملك الجمل.



صورة رقم ١٦- لقطة عامة بعدسة واسعة الزاوية من فيلم «بيت بلا حنان» لنادية لطفي على كورنيش الإسكندرية.

١٣٥ مللي، ١٥٠ مللي، ٢٥٠ مللي، ٣٠٠ مللي وأكثر من ذلك كما سنعلم من جدول العدسات بعد ذلك بميزة أخرى غير التقريب والتكبير ، فهي عدسات تشدنا للجمالية البصرية لأنها عن طريق ضبط المسافة الصحيحة المناسبة للشيء المراد تصويره، وبما أنها عدسات لها عمق ميدان وضوح قليل للغاية لا يتعدى الشيء المراد تصويره، إذن سيبقى كل شئ حولها من الخلف والأمام في الصورة غير واضح المعالم أو في منطقة عدم التحديد البؤري - أي في الفلو - مما يجعل هذه المرئيات التي هي عبارة عن كتل وأجسام أخرى حول الشيء الذي تم ضبط المسافة عليه، تبدو في حركتها أو ثباتها بشكل هلامي يتقاطع مع موضوعنا الرئيسي بابتكار جمالي لغاية.

ولقد استغل هذه الطريقة واستعملها بإتقان وإن كانت معروفة من قبل المخرج المصور الفرنسي **كلود ليلوش** في نهاية الستينيات ، وأحدث أيامها انقلاباً في جماليات البصريات في الصورة السينمائية بالعالم عند عرض فيلمه المشهور " **رجل وامرأة** " ١٩٦٦، مما جعل الكثير من المخرجين والمصورين يسلكون هذا الطريق تحت مسمى جماليات الصورة في السينما الجديدة، وبالذات في الأفلام الأوروبية،





صورة رقم ١٧- لقطة عامة بعدسة ضيقة الزاوية من الفيلم التسجيلي «رحلة عذاب» عام ١٩٧٥، وهي مأخوذة من النيجاتيف الأصلي للفيلم، ويلاحظ بها ضغط المستويات وتسطيح المنظور.



صورة رقم ١٨- المؤلف مدير التصوير سعيد الشيمي يستعمل العدسة الضيقة الزاوية رقمها البؤري ١٠٠٠مللي في تصوير لقطة من الفيلم التسجيلي «وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم» عام ١٩٧٦، وبجواره مساعده أسامة حمروش، في قرية لاصيفر بمحافظة كفر الشيخ.

وأوروبا الشرقية. ولم يمض إلا وقت قليل حتى كانت أفلام الساحل الشرقي للولايات المتحدة الأمريكية – والمقصود بها أفلام نيويورك – قد تأثرت بهذا المنهج؛ وبالذات من المصورين الأوروبيين الذين هاجروا إلى هناك ، ولكن هذا الأسلوب أخذ وقتا أطول في انتقاله إلى عاصمة السينما هوليوود لتأثر الإنتاج والتصوير السينمائي هناك بالحرس القديم المحافظ. حتى انهارت هذه التقليدية تماما بعد ذلك بسنوات.

وفي أفلامي كثيراً ما اتبعت هذه الجمالية في المشاهد الرومانسية ، وبالطبع يختلف تأثير حركة وحجم هذه المرئيات الجمالية غير الواضحة باختلاف البعد البؤري للعدسات الضيقة طويلة البعد البؤري، فكلما زاد البعد البؤري زاد تأثير هلامية المرئيات.

وأذكر أنى استعملت هذه الجمالية في أحد أفلامي التسجيلية وكان من إخراجي ومدير التصوير بها نجلى شريف ، والفيلم " **حكاية من زمن جميل** " عام ١٩٩٧، حيث ركزت بهذه العدسة الضيقة على شخصية البطل القومي محمد مهران وزوجته المصرية الأصيلة حميدة ، وهما سائران في إحدى حدائق بور سعيد ، في لقطة بانورامية مستمرة طويلة ، ويتقاطع مع حركتهما مرئيات الحديقة من أشجار وزهور وخضرة ، حتى يجلسا على أريكة ، ولقد كنت أقصد تماماً هذه الجمالية في اللقطة للقصة البطولية الإنسانية الوطنية لهما.

ولقد استعملت مثل هذه التصرفات في أفلام روائية عديدة، هذا بخلاف أنى استعملت هذه العدسات الضيقة المقربة في أثناء تصويري لحرب أكتوبر عام ١٩٧٣ وغيرها، (انظر الصورة رقم ١٨).

ولعل استعمالي للعدسات الواسعة باختلاف أرقامها البؤرية هي إحدى طرقي التي أجيدها في التصوير السينمائي ، فإن تصويري بالكاميرا الحرة المحمولة على اليد يتطلب مني العمل على هذه النوعية من العدسات ، لأنها تعطيني في عملي نوعاً من المناورة في البعد والقرب من الشيء مع المحافظة على وضوح جيد وعمق ميدان مقبول في الصورة كما أن اتساع زاوية التقاط العدسات يساعدني في عدم الإحساس كثيرا بهذه الكاميرا الحرة باليد ، كما تجعلني آمنا في ضبط المسافة بعيني أولاً بأول أثناء الحركة لعمق ميدان اللقطة . وهذه العدسات صالحة جدا في أثناء عملي بالشوارع وفي حركتي مع الجماهير . وبالرغم من الحركة المستمرة الرتيبة للغالق (الشتر) Shutter أمام عيني أثناء التصوير ، إلا أني تعودت عليه ، ويلغيها عقلي تقريباً بطريقة لا شعورية .



وكأمثلة لعملي بالكاميرا الحرة ذات العدسات الواسعة ، أسوق مثالاً من فيلم "**طائرة على الطريق**" عام ١٩٨١ **لمحمد خان** – إذ كنا عائدين وقت الغروب بعد يوم تصوير إلى الفندق بالإسكندرية ، ويلفت نظر المخرج صبي صغير يلعب بطائرة ورقية على الشاطئ المهجور شتاءً، ويطلب مني خان بصفة فورية سريعة أن يقوم **أحمد زكي** باللعب بالطائرة بدلا من الصبي ، وما كان مني إلا أن وضعت عدسة واسعة الزاوية مقاس ١٨ مللي وتحركت حراً وجرياً مع أحمد ارتفاعا وانخفاضاً وعلى الطائرة في السماء ، أو أقترب لتشمل الصورة يديه وهي تمسك الخيط ، أو على قدميه وهي تغوص في الرمال ، وكانت اللقطة عفوية ناجحة للغاية ، ولولا هذه العدسة الواسعة لما ظهرت بهذا الجمال . كما أسوق مثالا آخر ، تتابعي الحر مع لعب **عادل إمام** الكرة الشراب في فيلم "**الحريف**" عام ١٩٨٤ **لمحمد خان**، والعديد من الأفلام مثل "**سواق الأتوبيس**" عام ١٩٨٣ ، و"**التخشيبة**" عام ١٩٨٤ ، و"**ملف في الآداب**" عام ١٩٨٦ للمخرج **عاطف الطيب**، أو "**العار**" عام ١٩٨٢ ، و"**إعدام ميت**" عام ١٩٨٥، أو "**بئر الخيانة**" عام ١٩٨٧ للمخرج **علي عبد الخالق**، أو "**شارع السد**" عام ١٩٨٦ للمخرج **محمد حسيب**، أو "**بطل من ورق**" عام ١٩٨٨ للمخرج **نادر جلال** وغيرها من الأفلام (انظر الصور أرقام ١٩، ٢٠، ٢١).

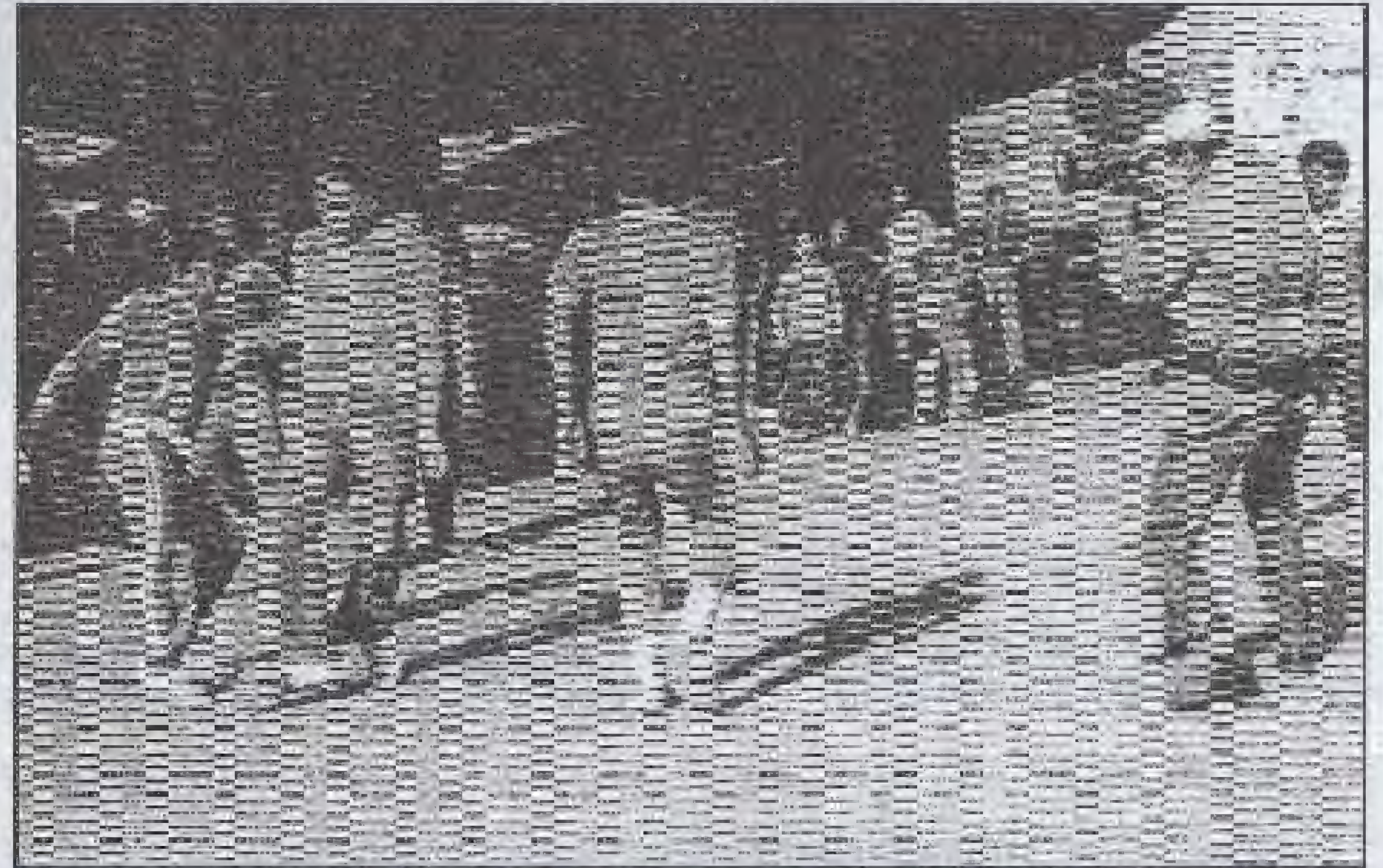
كما تصلح هذه العدسات الواسعة في استعراض المباني المرتفعة ، وتصوير المطاردات ، لأنها تبالغ في سرعة الأشياء، كما أن الأنواع شديدة الاتساع من هذه العدسات تجعل الخطوط الرأسية في الصورة للمباني منبعجة عند أطرافها ، وكذلك مع الخطوط الأفقية ، وهذا عيب بصري لا حل له ويرجع إلى كروية شكل زجاج العدسات واختلاف سمك العدسة بين وسطها وأطرافها .

وإذا صورنا بالعدسة الواسعة في حدود بعد بؤري ٢٠مللي، ١٨مللي، ١٦مللي، ١٢مللي– وجه إنسان عن قرب شديد ، فإنها ستشوه الوجه وتجعله منبعجاً مثل البيضة ، والأنف متضخماً كبيراً والعيون صغيرة غائرة، وهذا التأثير يصلح درامياً إذا كنا نريده في الفيلم، ولقد استعملت هذا التأثير مع الفنان الراحل **علي الشريف** في مشهد مضاجعته لزوجته **(عايدة رياض)** من وجهة نظرها ، حيث تراه قبيحاً مشوهاً، وكان ذلك في فيلم "**نساء ضد القانون**" عام ١٩٩١، إخراج **نادية حمزة** (انظر الصورة رقم ٢٢).

ولقد استعملت العدسة الواسعة رقم ٩ مللي في فيلم "**طائر على الطريق**" بناء على رغبة المخرج، حيث نرى عمارات القاهرة من وجهة نظر شخصية المريض **(فريد**



**صورة رقم ١٩- لقطة فوتوغرافية لمشهد الطائرة الورقية على الشاطىء وقت الغروب مع أحمد زكى من فيلم «طائر على الطريق» وهى قريبة الجو التى تم تصوير المشهد به.**



**صورة رقم ٢٠- أثناء تصوير فيلم «الحريف» ومتابعة الكاميرا الحرة لعادل أمام يلعب الكرة الشراب. فى ساحة عبدالمنعم رياض بالقاهرة بعدسة متفرجة (واسعة) الزاوية.**



شوقى) بالفيلم، مثل كائنات ضخمة مشوهة منبعجة، وأنا شخصياً لا أحب تأثير هذه العدسات إلا للضرورة، ومن أهم عيوبها غير التشويه فى كل شىء، أن جوانب الصورة وأطرافها تكون سوداء. (انظر الصورة رقم ٢٣).

كما أنى لا أحب استعمال العدسات المتغيرة البعد البؤرى -الزووم- حيث إن تأثيرها على الصورة صناعى تماماً ، وهى صنعت أصلاً حوالى عام ١٩٥٤ أو ١٩٥٥ التغطية الإخبارية بالولايات المتحدة الأمريكية ، ومن النادر أن أستعمل هذه العدسة إلا فى الضرورة مثلما حدث فى فيلم "**عمر ٢٠٠٠**" فى تصوير حديث تليفزيونى فى أحداث الفيلم ، أو أستعملها كعدسة مستقلة بدون حركة الزووم ، مع وضع عيوبها فى الاعتبار ، حيث إن الأنواع الموجودة فى بلادنا تبدأ من رقم ٢٥ مللى إلى ٢٥٠ مللى ، أو من رقم ٢٧ مللى إلى ٢٠٠ مللى ، وهناك عدسات زووم بعدها البؤرى أقل من ذلك. ومن أهم عيوب هذه العدسات أنها حين تقرب أو تبعد الشىء المراد تصويره، تجعله ملتصقاً مع خلفيته وتقربها معه ليصبح أكثر تسطيحاً، عكس الحركة التقليدية للاقتراب بالشاريو مثلا حيث ستكون خلفية المنظر باقية على مسافتها الطبيعية ، مما يساعد على إحساسنا بالتجسيم والبعد الثالث.

وأغلب المخرجين الذين عملت معهم - وكانت بدايتهم العملية بالتليفزيون- يحبون العمل بهذه العدسة الزووم ، ما عدا المخرج **رأفت لبيب**. كما أن هذه العدسة اكتسبت سمعة سيئة لأنها مشهورة بأنها ملكة أفلام المقاولات التجارية ، حيث إن مخرجى ومصورى هذه الأفلام يقومون - بلم - المشهد فى لقطة واحدة دخولاً أو خروجاً بالعدسة الزووم . وتعتبر العدسات الزووم من العدسات الخاصة.

كما تعتبر العدسات (الميكرو) عدسات خاصة **كذلك** ، وهى عدسات تصلح للتصوير العادى وفى الغالب تكون ذات زاوية ضيقة، وتقوم بتصوير اللقطات القريبة الكبيرة جداً للفم أو العين أو تفصيلة دقيقة صغيرة فى المشهد، ولذلك فهى محدودة الاستعمال وقد استعملتها فى حدود ضيقة، وهى تصلح كثيراً فى تصوير الإعلانات.

ومن ضمن العدسات الخاصة بعض المرشحات ، كما إنى استعملت العدسة نصف البؤرية لأول مرة فى مصر (لتفاصيل أكثر يرجى الرجوع لمؤلفى "الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى" ، الجزء الأول ) فى فيلم "**الشيطان يعظ**" عام ١٩٨١ إخراج **أشرف فهمى**، وهى عدسة تركب على العدسة الأصلية بالكاميرا بحيث تجعل كل الصورة من أماميتها إلى خلفيتها فى حدة واضحة ، ولقد استعملت هذه العدسة أول مرة فى السينما الأمريكية عام ١٩٤١ فى فيلم "**المواطن كين**" (نظر



صورة رقم ٢١- أثناء تصوير لقطة حرة لمبنى مرتفع بالعدسة الواسعة الزاوية فى فيلم «بطل من ورق» والمخرج نادر جلال وكان مساعدى وقتها سامح سليم الذى أصبح من مديرى التصوير المرموقين.





صورة رقم ٢٢- أثناء تصوير وجه الفنان على الشريف فى فيلم «نساء ضد القانون» بالعدسة واسعة الزاوية رقمها البؤرى ٢٠مللى التى تعمل على تشوية الوجه عند التصوير عن قرب.

الصورة رقم ٢٤).

كما توجد عدسات مقربة للأشياء الصغيرة ومكبرة لها تبدأ من +١/٢، +١، +٢، +٣، وتتدرج حتى +١٠ واستعمالها محدود إلا في التصوير الثابت الفوتوغرافي.

ولعله يكون مهماً أن ألخص أهم عيوب ومزايا العدسات فيما يلي:

**أهم عيوب ومزايا العدسات الواسعة الزاوية (قصيرة البعد البؤرى):**

١ – المبالغة في أبعاد المنظور، ويزداد كلما نقص الرقم البؤرى للعدسة.

٢ – زيادة سرعة حركة الأشياء عن طبيعتها ولذلك تصلح في لقطات المطاردات.

٣ – التشويه الملحوظ للخطوط الرأسية والأفقية بدءاً من العدسات رقم ١٦ مللى فأقل.

٤ – الانبعاج الملحوظ في أطراف الصورة بدءاً من العدسات رقم ١٦ مللى فأقل.

٥ – تكور منتصف الصورة بدءاً من العدسات رقم ١٦ مللى فأقل.

٦ – تشويه صور الأشياء عند استعمالها عن قرب.

٧ – لها عمق ميدان كبير للغاية.

٨ – تصغر الكتل؛ وبالتالي الأشياء داخل المنظور.

٩ – تخرج منها المرئيات بطريقة الوثب في أطراف الصورة الجانبية بدءاً من العدسات رقم ١٦ مللى فأقل.

١٠ – تصلح في تصوير الأماكن الضيقة مثل داخل السيارات، أو المصاعد وغيرها.

١١ – ذات فتحة عدسة (ديافراجم) أوسع.

١٢ – لا تحتاج إلى كمية إضاءة كبيرة، وإن كان هذا قديما فقط.

**أهم عيوب ومزايا العدسات الضيقة الزاوية ( طويلة البعد البؤرى):**

١ – ذات عمق ميدان وضوح قصير.

٢ – تبطئ الحركة في التصوير المتعامد مع الكاميرا وكأنها حركة ثابتة في مكانها لأنها تضغط المسافات، ويزيد هذا التأثير كلما زاد طول البعد البؤرى للعدسة.

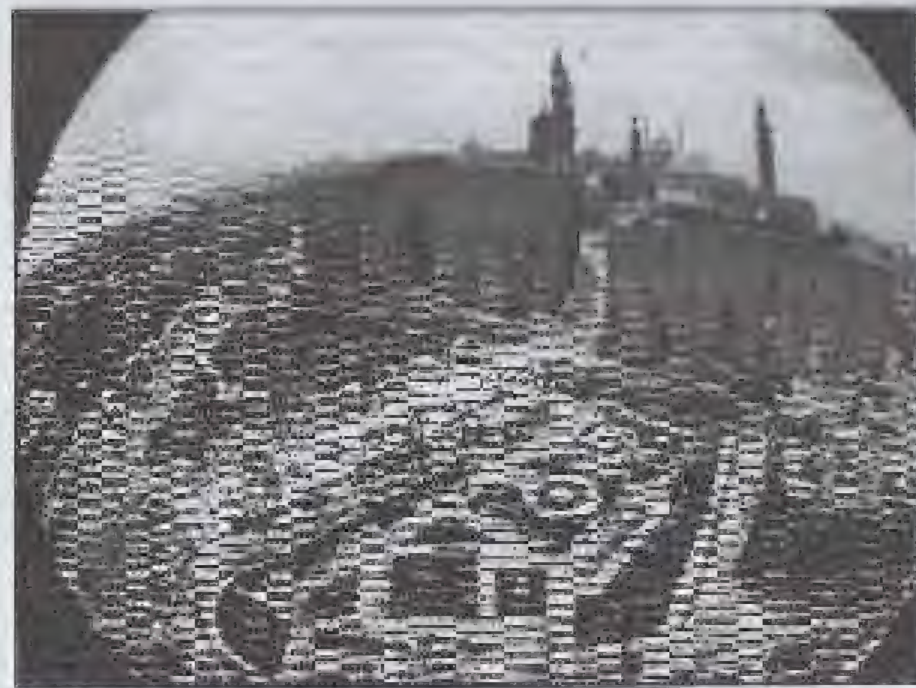
٣ – تسطح المنظور وتجعل الخلفية في عدم وضوح بؤرى.

٤ – تقرب المنظور وتكبره وبهذا تظهر مساحة الأشياء في الصورة أكبر من حقيقتها.

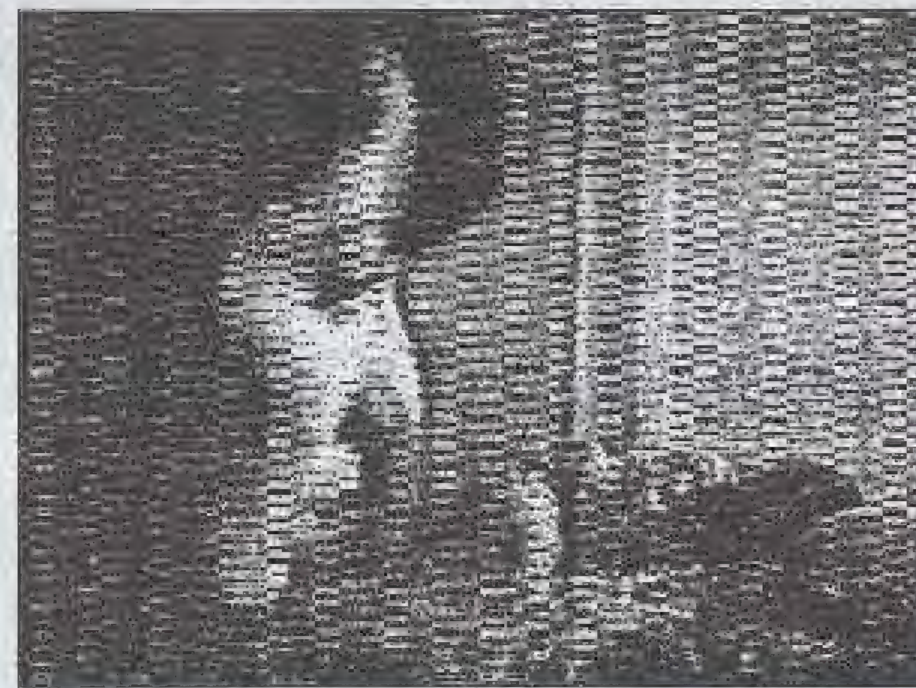
٥ – لا تشوه خطوط المنظور.

٦ – يجب إبطاء حركات (البان والتلت) وأية حركة أخرى عن المعدل الطبيعي،





صورة رقم ٢٣– صورة فوتوغرافية تبين تأثير العدسة ذات البعد البؤرى ٩مللى في منظور اللقطة، وهي لساحة مسجد السلطان حسن والرفاعي بالقلعة، كما يلاحظ تكور وأنبعاج كامل الصورة.



صورة رقم ٢٤– لقطة من فيلم «الحب فوق هضبة الهرم» مستخرجة عن طريق الكمبيوتر. يظهر بها تأثير العدسة نصف البؤرية لآثار الحكيم في أمامية الصورة وأختها راندا في خلفية الصورة وهما في وضوح بؤرى معا.

حتى تكون هذه الحركات فى محصلتها النهائية طبيعية.

٧ – تستعمل فى تأثيرات جمالية لطبيعة عدم وضوح الخلفية والأمامية بالصورة ، ما عدا ما ضبطت عليه المسافة الصحيحة.

٨ – يجب تثبيت الكاميرا والعدسات ضيقة الزاوية جيداً حتى لا نشعر بأية هزات ولو طفيفة فى صورتها.

٩– ذات فتحة عدسة (ديافراجم) أضيق لطبيعة مجموع العدسات الكثيرة فى تركيبتها الفيزيائية .

١٠ – تحتاج لذلك إلى كمية إضاءة أكبر ، وإن كان هذا قديماً فقط.



## (الجدول رقم ١)

## جدول لأهم أرقام العدسات المستعملة فى التصوير السينمائى

## مقاس ٣٥ مللى للمحترفين

| م | نوع العدسة | الرقم البؤرى للعدسة | ملاحظات |
|---|---|---|---|
| ١ | العدسات التى تصنف واسعة الزاوية (منفرجة) ، أى قصيرة البعد البؤرى | ٥ مللى | يطلق عليها تجاريا "عدسة عين السمكة" |
| ٢ | | ٧ مللى | |
| ٣ | | ٩ مللى | |
| ٤ | | ١٠ مللى | |
| ٥ | | ١٢ مللى | |
| ٦ | | ١٤ مللى | |
| ٧ | | ١٦ مللى | |
| ٨ | | ١٨ مللى | |
| ٩ | | ٢٠ مللى | |
| ١٠ | | ٢٢ مللى | |
| ١١ | | ٢٤ مللى | |
| ١٢ | | ٢٥ مللى | |
| ١٣ | | ٢٨ مللى | |
| ١٤ | | ٣٥ مللى أو ٣٢ مللى | |
| ١٥ | العدسات العادية متوسطة البعد البؤرى . | ٤٠ مللى | أقرب شيء لعين الإنسان الراشد |
| ١٦ | | ٥٠ مللى | |
| ١٧ | العدسات التى تصنف ضيقة الزاوية ، أى طويلة البعد البؤرى. | ٦٥ مللى | |
| ١٨ | | ٧٠ مللى | |
| ١٩ | | ٧٥ مللى | |
| ٢٠ | | ٨٥ مللى | |
| ٢١ | | ١٠٠ مللى | |
| ٢٢ | | ١٢٠ مللى | |
| ٢٣ | | ١٣٥ مللى | |
| ٢٤ | | ١٥٠ مللى | |

باقي الجدول :

| م | نوع العدسة | الرقم البؤرى للعدسة | ملاحظات |
|---|---|---|---|
| ٢٥<br>٢٦<br>٢٧<br>٢٨<br>٢٩<br>٣٠<br>٣١<br>٣٢ | باقي العدسات التي تصنف ضيقة الزاوية ، أي طويلة البعد البؤري | ٦٨٠ مللي<br>٢٠٠ مللي<br>٢٥٠ مللي<br>٣٠٠ مللي<br>٥٠٠ مللي<br>٨٠٠ مللي<br>١٠٠٠ مللي<br>١٢٠٠ مللي | أصبحت العدسات الحديثة المتطورة الآن مضغوطة وذات أحجام وأطوال معقولة. |
| ٣٣<br>٣٤ | العدسات الميكرو | ٨٠ مللي<br>٩٠ مللي | |
| ٣٥<br>٣٦<br>٣٧<br>٣٨<br>٣٩<br>٤٠<br>٤١<br>٤٢ | العدسات متغيرة البعد البؤرى (الزووم) | من ١٦ ملي إلى ٣٥ ملي<br>من ٢٥ ملي إلى ٨٠ ملي<br>من ٢٥ ملي إلى ١٢٠ ملي<br>من ٢٠ ملي إلى ٢٤٠ ملي<br>من ٢٩ ملي إلى ٦٠ ملي<br>من ٢٧ ملي إلى ٢٠٠ ملي<br>من ٥٠ ملي إلى ١٠٥ ملي<br>من ١٢٠ ملي إلى ٢٠٠ ملي<br>ويوجد أكثر من ذلك في الطول البؤري. | عدسة متطورة مضغوطة |

وتعرف العدسات المتطورة الآن بالعدسات السريعة ، حينما تتجاوز أوسع فتحة للديافراجم رقم ٢، والمقصود هنا بالسرعة أنها ستحتاج إلى كمية ضوء أقل لاتساع فتحة الديافراجم.



## ٢ - المنظر العام وأهميته

تأتي أهمية المنظر العام كما أفكر به في تصوير أفلامي ، لإيماني بأنه افتتاحية بصرية للمشهد ، تحمل قيمة بلاغية مهمة ، وبالتالي – وبعكس ما هو دارج – يجب أن يكون المنظر العام جمالياً فقط. إلا أنني أفضل بجانب ذلك أن يكون ثري القيمة في مضمونه المعرفي والشكلي. وكثير من المخرجين لا يهتمون بذلك البعد الذي أنشده للرقي بقيمة المنظر العام، إلى جانب أن هناك مخرجين فاهمين جيدا لقيمة ذلك وأهميته فنياً وبصرياً.

ولقد فطنت لهذه القيمة في صدر شبابي من أفلام أجنبية ، مثل فيلم **"لورانس العرب"** LAWRENCE OF ARABIA إنتاج ١٩٦٦، للمخرج البريطاني **ديفيد لين** ومدير التصوير البريطاني **فريدي يونج** ، ففي الفيلم لقطات لمناظر عامة لا تمحى من ذاكرتي ، أتذكر منها ذلك المنظر العام الرائع ، لتقدم نقطة سوداء سرابية من عمق



**صورة رقم ٢٥– لقطة عامة من فيلم «طائر على الطريق» تضم فردوس عبدالحميد وأحمد زكي وهنا الطبيعة وأشجار المانجو بالمزرعة تحنو على الحب الوليد بينهما. لاحظ كذلك قيمة التكوين المتسع والضوء المنتشر النهاري والمساحات الخضراء في الطبيعة.**



صورة رقم ٢٦– لقطة عامة من فيلم «المجهول» سناء جميل وهى تركض محاولة اللحاق بخادمها الأصم الذى سيقتل إبنها. هنا اللقطة العامة بهذا الشكل الفراغي المحيط بها، ملخص واعى جدا الحالة الدرامية، كما أن المخرج أشرف فهمي كان يقطع بين هذه اللقطات العامة الواسعة ولقطة قريبة لأذن الفنان عادل أدهم الذى لا يسمع صراخها.

الصورة في صحراء متسعة ، تتحرك برتابة هبوطاً وارتفاعاً ، لتقترب من مكان الكاميرا ، لنكتشف أنها لشخصية على العربى (**عمر الشريف**) الذى يمتطى جملاً وأتى لمقابلة لورانس . لقطة أعطتنا جو الصحراء اللامنتهى بحرقة شمسها المتوهجة – اللون والسراب – وشكل رجالها الأشداء ووسيلة تحركهم الرئيسية . ولقد برع نفس المخرج والمصور فى أفلام أخرى .ومن ملاحظتى لأهمية المنظر العام فى أعمالهم مثل فيلم "**دكتور زيفاجو**" ، و"**ابنة رايان**" ، و"**ممر إلى الهند**" وغيرها.

وتكون راحتى بالغة فى أفلامى حين أعمل مع مخرج يعى لأهمية المنظر العام جماليًا ودرامياً فى الأحداث، وتكون هذه الراحة أقل كثيراً حينما يفكر المخرج أن المنظر العام هو فقط فصلة بين مشهد وآخر ، ويمكن أن يحذفه فى المونتاج مثلاً. ولذا: أعمل دائماً على أن يحمل المنظر العام معنى درامياً وقيمة جمالية حتى يصعب حذفه من المشهد.

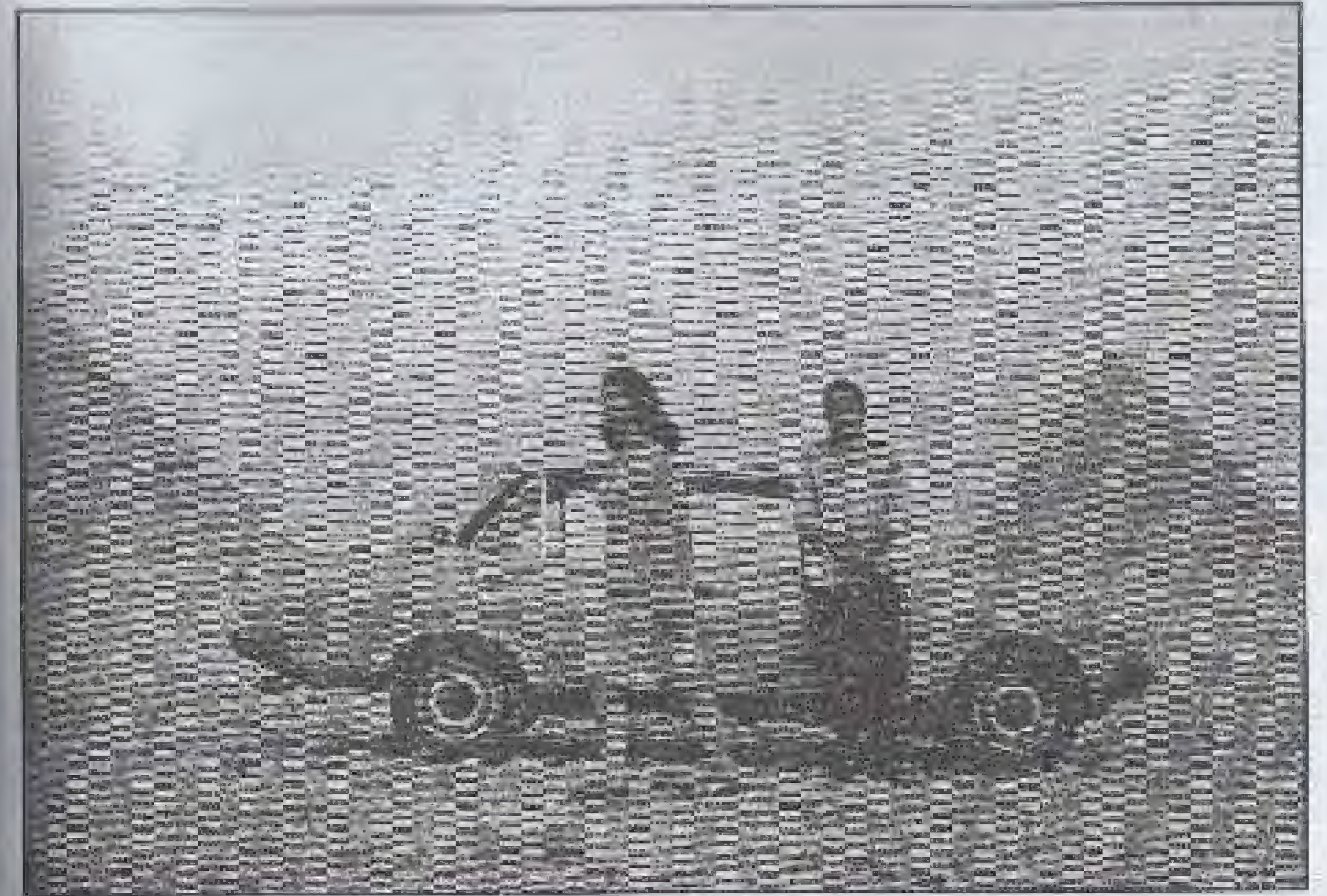
ويأخذ البحث عن الزاوية المناسبة للمنظر العام جهداً منى بالذات فى الأماكن





صورة رقم ٢٧– لقطة عامة من فيلم «بئر الخيانة»، وفيه نور الشريف يمثل دور عامل لص فى ميناء الإسكندرية، وبالتالى أهمية الجو المحيط بالمكان تكون ضرورية جدا فى مثل هذه اللقطات العامة.

الطبيعية المفتوحة المتسعة، ويعتبر بعض المنتجين أن ما أقوم به من بحث وجهد مضيعة للوقت! والمخرج الواعى يستطيع أن يوظف المنظر العام جيداً، إما فى بداية المشهد أو فى نهايته ، وبعضهم الأكثر تمكناً وحرفية يضعه فى منتصف المشهد، وليس شرطاً أن يكون المنظر العام ( كالكارت بوستال ) شيئاً جميلاً ثابتاً بل الحركة الذاتية فيه الكاميرا سواء بالبان أو التلت وغيرها تكون مفيدة للغاية لجمالياته. وأتذكر مشهد النهاية لفيلم "**ضربة شمس**" من تصويرى وإخراج **محمد خان**، وتلك اللقطة البانورامية المتحركة فى نهاية الفيلم فى الفجر لميدان التحرير مع **نور الشريف ونورا** ، بعدما أمضيا ليلة صعبة مليئة بالمغامرة والخطر، هنا المخرج كان مستوعباً قيمة مثل هذه اللقطة الجمالية وما تحمله من راحة النهاية ، وفى الوقت نفسه هى استعراض لفجر جديد لمدينة كبيرة تحمل فى أحشائها متناقضات وصراعات عديدة، أو اللقطات العامة التى تسلقت فيها جبالا لأحصل على زاوية مناسبة، مثل أفلام "**الحب فى طابا**" للمخرج **أحمد فؤاد**، و"**الطريق إلى إيلات**" للمخرجة **إنعام محمد على**، أو لقطة خروج اللنش من مرفأ شرم الشيخ فى فيلم



صورة رقم ٢٨– لقطة عامة من فيلم «كتيبة الإعدام» لنور الشريف ومعالى زايد، يجمعهما لقاء فى لقطة عامة على سطح الهرم، وهو لقاء كان للكشف عن الحقائق، وبالتالى تواجده فى مكان مثل الهرم بهذا الخلود التاريخى والمساحة الواسعة كان له دلالة درامية مرجعية لمصر ذاتها بكل حضارتها وتاريخها، ولقد عرض المخرج هذا التصور من قبل فى فيلمه «سواق الأتوبيس» فى لقاء الأصدقاء فى حضن الهرم فجرا.

"**جزيرة الشيطان**" للمخرج **نادر جلال**، أو منظر الهرم ( سلويت ) فى فيلم "**الحب فوق هضبة الهرم**" للمخرج **عاطف الطيب** ومن مزايا المنظر العام سينمائياً أن يضعك مباشرة فى قلب المكان أو الحدث، ودائماً أعمل فى لقطات المنظر العام فى المدن السياحية والساحلية بالذات، مثل الإسكندرية وبور سعيد وشرم الشيخ والغردقة وغيرها، على ألا يكون المنظر العام تقليدى الزاوية والمكان، وألا تكون مشاهده مطروقة من قبل.

ومن الخطورة فى المنظر العام أن يبعد معنى اللقطة عن مفهوم الدراما منساقاً إلى جمالية ساذجة فقط، كما أفضل أحياناً أن يبدأ المنظر العام من لقطة قريبة تفصيلية لتكشف الكاميرا بعد ذلك المنظر العام، وأتذكر مثلاً لقطة من هذا القبيل فى فيلم "**جحيم تحت الماء**" **لنادر جلال**، بدأتها بتفصيلة صغيرة لحبات الرمال مع الأصداف البحرية على شاطئ البحر، لتكشف الكاميرا بحركة التلت إلى أعلى



المكان والبحر بتلك الزرقة الفيروزية الجميلة، وفى الخلفية جزيرة شدوان بالغردقة.

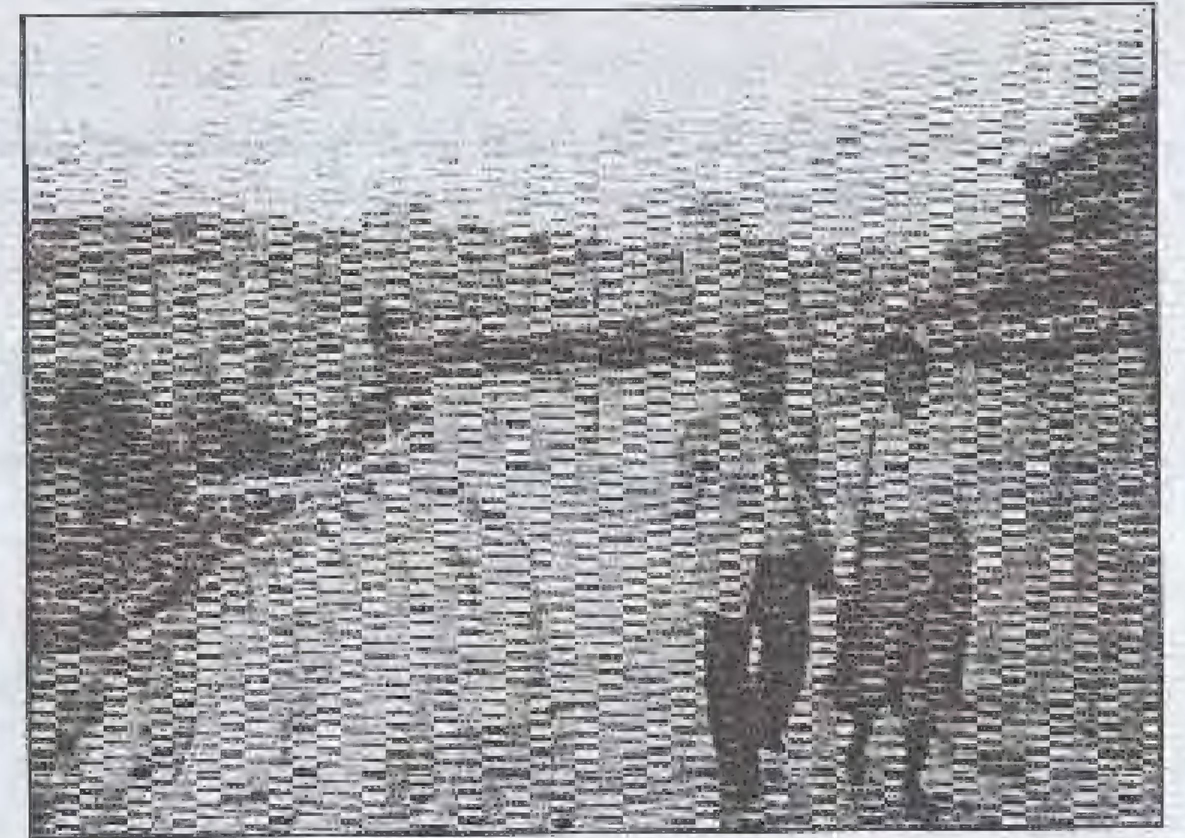
ولقطات أخرى كثيرة مثل جراج الأوتوبيسات فى فيلم "**سواق الأتوبيس**"، أو السجن ليلاً فى فيلم "**البرئ**" وهما **لعاطف الطيب**، أو منطقة – الفيورد – فى سيناء فى فيلم "**إعدام ميت**" **لعلى عبد الخالق**، والعديد من اللقطات فى أفلامى.

ومن قراءاتى لبعض آراء وطرق عمل السينمائيين العالميين، أجد أن بعضهم يفضل أن يتعايش مع المكان أولاً حتى يستخلص منه لقطاته العامة، فيكون ذلك مفتاحاً لباقى المشهد.

وأحب أخيراً أن أنوه أن المنظر العام له أهمية متعاظمة مع الحدث ويجب ألا نهمل بأية صورة. ( انظر الصور من ٢٥ إلى ٣٠ ).



صورة رقم ٢٩- لقطة من فيلم «الكنز» وبها ممدوح وافي وحمدي السخاوي وعلى عبدالرحيم وهم يتناقشون أمام معبد فرعوني له أهمية في الحدث الدرامي بعد ذلك.



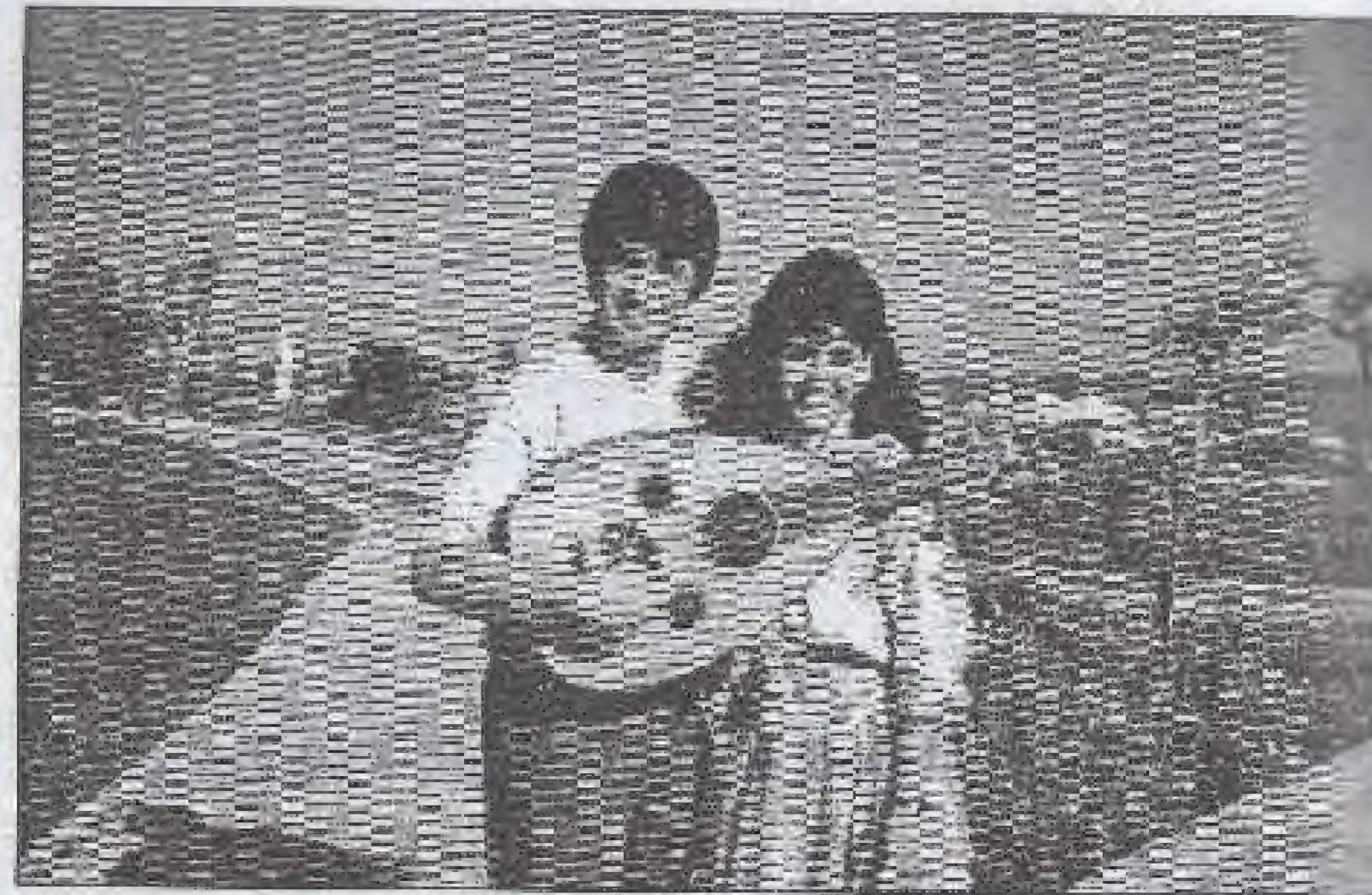
صورة رقم ٣٠- لقطة عامة من فيلم «الطريق إلى إيلات» مادلين طبر ويسرى مصطفى وهى مأخوذة في المدرج الروماني في مدينة عمان بالأردن، وتظهر المدينة في الخلفية، وهنا كان للقاء طابعه السرى ولذلك يعطينا المكان وخوائه والخلفية البعيدة المعنى البصري المرادف لهذا.



## ٢- ما تبقى من كلاسيكية

بادئ ذى بدء، يمثل التكوين الكلاسيكي التشكيلي، تراثاً عريقاً في تاريخ الفن، وحين أتكلم عن كلاسيكية في التصوير السينمائي، فيكون ذلك بعد استيعاب كامل أولاً للفن التشكيلي، ثم ما حدث له من حراك يليق بالفن الجديد -أي السينمائي-، ولقد أوضحت من قبل في مؤلفين لي، هما: "**اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية**"، الذى تنشره المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢، وكذلك مؤلفي في تكريم الزميل فنان الصورة السينمائية **محسن نصر** في المهرجان القومي التاسع للسينما المصرية في العام نفسه بعنوان: "**محسن نصر.. الإبداع على الوتر الحساس**"، ففي هذين النصين شرح واف للأسلوب الكلاسيكي في الفن التشكيلي والسينمائي.

ولكن ما يهمني هنا كمبدأ تراثي للصورة عبر عصورها - ورسم جزء أساسي



صورة رقم ٣١- لقطة عامة من فيلم «أنا والعذاب وهواه» لصابرين ووليد توفيق، والصورة تحمل كل صفات الكلاسيكية في وضع المنتصف للأشخاص والتوازن المتماثل تقريباً بين اليمين واليسار والأحساس بالبعد الفراغي.



صورة رقم ٣٢– صورة أخرى من فيلم «كيمو.. وأنتيمو» لإيناس النجار وطارق عبدالعزيز ومجموعة، وهو مثال لوضع الموضوع في المنتصف ومن خلال إطار المسرح وفي حدود المنظر الكلاسيكي.

منها قبل تسجيلها كيميائياً – أي فوتوغرافياً – أن أوضح بعضاً من سمات الكلاسيكية والتي بني عليها تكوينات وبناء الصور التشكيلية . وكيف استعارت الصورة السينمائية هذا . وثقافة مدير التصوير في تبني مثل هذا الاتجاه .

ففي معظم فنون الرسم القديمة وقبيل عصر النهضة كانت فنون الرسم لا تهتم بخلفية الصورة وعمقها ولا اتزان جوانبها بكتل متماثلة ، والمنظور في الرسم في أغلبه مسطح ، ولكن مع عصر النهضة تميز الرسم : وبخاصة في القص المسيحي الديني في شكله بما يلي :

– الاهتمام بوضع الموضوع الرئيسي للوحة في منتصف مساحة الرسم .
– تماثل متزن بين جانبي اللوحة .
– الاهتمام بتفاصيل الخلفيات في اللوحة .
– الاهتمام بالمنظور وتجسيم الرؤية بين الأمامية والخلفية .
– الألوان أكثر واقعية ودفئاً .
– الاهتمام بالتظليل كنوع من التجسيم .
– الاهتمام بالخطوط الفاصلة للكتل داخل اللوحة .
– وجود اللوحة في إطار محدد لأبعادها ، أي أن المنظر مغلق داخل اللوحة،





صورة رقم ٣٣– صورة من فيلم «كيمو.. وأنتيمو» للمطرب عامر منيب ومي عز الدين وتتضح كلاسيكية اللقطة تماما.

وليس كما كان يحدث قديما من رسم جداريات تحمل مناظر عدة ممتدة إلى أعلى وأسفل ويميناً ويساراً.

– الجنوح إلى المثالية والنبل والمواضيع التاريخية والدينية ، وإضفاء صفات أكثر إنسانية للمرسوم والاهتمام بالتعبير على الوجوه ، وربما من أكبر الأمثلة على ذلك لوحتا دافينشي الشهيرتان "الموناليزا" ، و "عذراء الصخور" وغيرهما من أعمال مايكل أنجلو ، ورافائيلي ، وبوتشللي ومن أقطاب هذا العصر .

والحقيقة ، أن التصوير السينمائي منذ نشأته كانت مرجعيته فن المنظور الكلاسيكي لعصر النهضة ، وأهم مبادئه وضع المنظور في منتصف الصورة والتماثل بين جوانبها ، وبما أن السينما ذات إطار ثابت الأبعاد على الشاشة بنسبة (٣ : ٤) أساساً، كان كل ذلك يتم داخل هذا الإطار ، وأصبح غاية المراد لمصوري السينما تطبيق هذه الكلاسيكية في المنظور بأبسط طرقها ، وإن كان هذا قد اختلف قليلا في أثناء ذروة نضج الصورة السينمائية في أواخر العصر الصامت لها ، حيث نهلت من الانطباعية والتعبيرية كمذاهب أحدث ، وجعلت للصورة السينمائية فاعليات أقوى في التعبير البصري ، إلا أن ذلك تراجع سريعاً بدخول الصوت والرجوع بشكل كبير لهذه الكلاسيكية في الصورة السينمائية. وإذا طرحنا مثالاً كنموذج

لذروة هذه الكلاسيكية وروعتها في الوقت نفسه نجد فيلم "**المواطن كين**" عام ١٩٤١، إخراج أورسون ويلز وتصوير **كريج تولاند**. فهذا الفيلم حقق للمنظور الكلاسيكي وعمقه في السينما أفضل ما يمكن أن يحققه فن حركي، وارثاً كل موروثات عصر المنظور التاريخي. وإن كان كل ذلك قد انكسر مع الموجة الفرنسية الجديدة وبشكل لم يظهر من قبل إلا في محاولات السينما العين لفيرتوف، وليس هنا مجال الحديث عنها الآن، إلا أن الأسلوب الكلاسيكي في التصوير السينمائي يستعمل حتى الآن وكشيء لزوم الشيء وعند الضرورة وفي حدود ضيقة ، ولا يخلو أي مشهد في أي فيلم من شيء من هذه الكلاسيكية.

وأحب أن أضيف هنا رأيي الشخصي، بأني ربما لا أميل إلى هذا الأسلوب كثيراً وأرفض استعماله مبدئياً، إلا أن أفلامي هي الأخرى تجد بها لقطات بهذه الطريقة ، وكما أوضحت أنها كشيء لزوم الشيء، ولكني دائماً ما أفكر وأنشد أساليب أخرى قد أجدها محببة إلى نفسي أكثر، مع احترامي الكامل لكلاسيكية عصر النهضة التشكيلية التي أثرت ثقافتي ورؤيتي كمصور كثيراً. (انظر الصور من ٣١ إلى ٣٤).



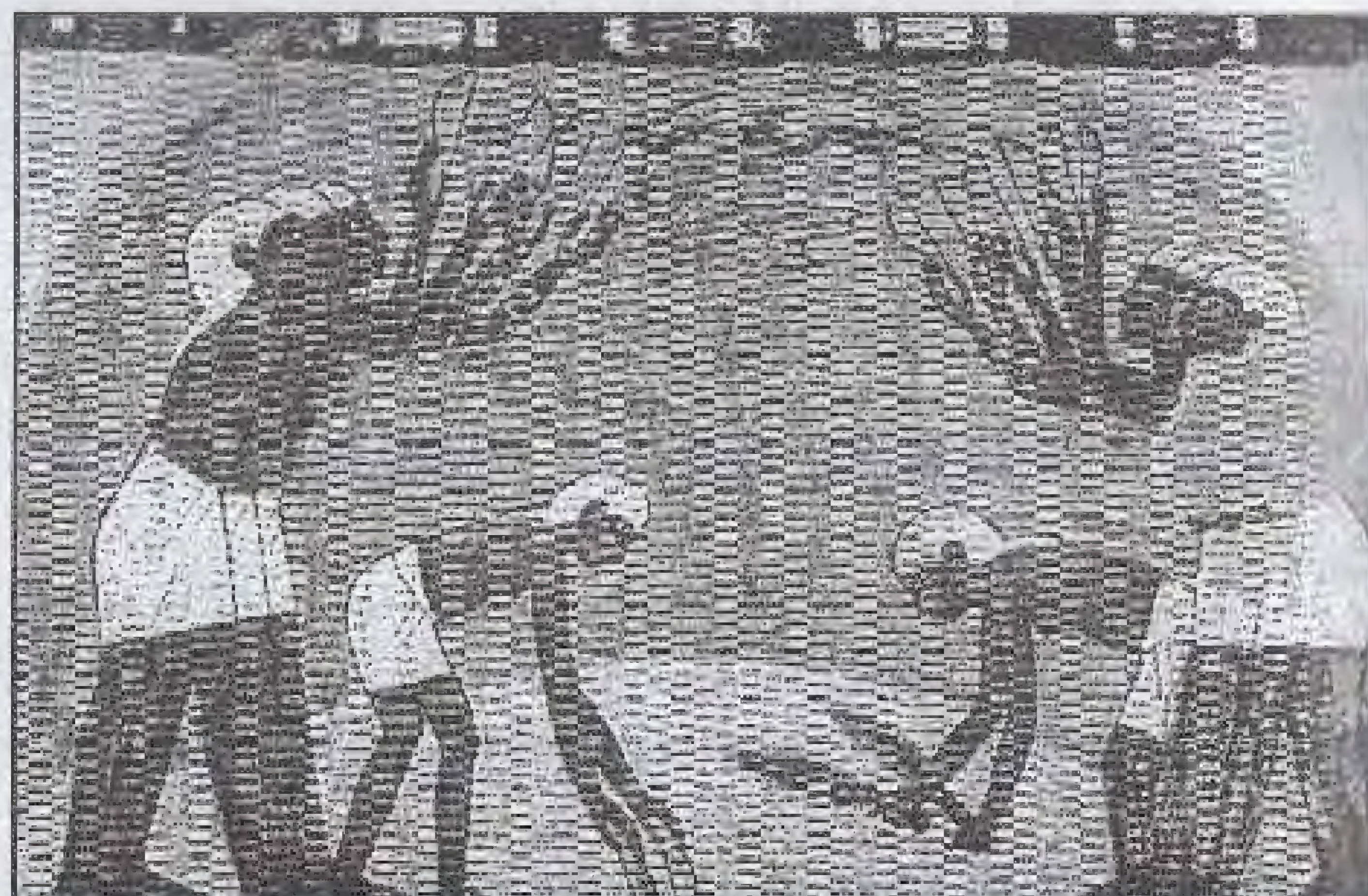
صورة رقم ٣٤- صورة من فيلم «امرأة تحت المراقبة» إخراج أشرف فهمي، وبها عبدالمنعم مدبولي وصبري ونبيلة عبيد وسميرة عبدالعزيز، وهي مثال آخر لتكوين كلاسيكي متزن بين جانبيه مع التركيز على منتصف الصورة.



## ٤ - العمق أو البعد الفراغي

يتهم دائما فن الرسم المصري الفرعوني القديم بأنه يهمل المنظور والعمق ، وإن كان ذلك به الكثير من الصحة ، إلا أنني أجد في بعض من رسومات الأسر الحديثة بالذات محاولات لإضفاء البعد الفراغي والعمق ، وكمثال على ذلك لوحة نشب القمح من مقبرة ناكهت NAKHT بمقابر النبلاء في دير المدينة بالضفة الغربية بالأقصر (انظر الصورة رقم ٣٥) .

وإن كنا قد تكلمنا عن المنهج الكلاسيكي في الرسم وأهمية البعد الفراغي والخلفية به ، فإن هذا يشدنا إلى قيمة المحافظة على العمق في الصورة السينمائية، كشيء مهم لكسر ثنائية أبعاد الشاشة ، خاصة أن الحركة في حد ذاتها التي تميزت بها السينما ، تساعد كثيراً في تبني العمق بالصورة ، ولكن من الواجب كذلك على مدير التصوير أن ينمي هذا الإحساس بالعمق سواء مع حركة الكاميرا، أو تحريك



صورة رقم ٣٥- رسم جداري لنشب القمح وفصل الحبة عن القشرة، ويلاحظ الاهتمام الكامل بالمنظور وعمق الصورة وتوازنها، والفروق في شكل أجسام الرجال المساعدة في أعطاء منظور أعمق.



**صورة رقم ٣٦- لقطة من فيلم «سأعود بلا دموع» ويظهر بها محمود المليجى متزعماً إضراب لعمال أحد المصانع، ولقد تم أختيار مكان التجمهر فى ردهة متصلة بالدرج يظهر العمال فى كثافة فى الخلفية، وعلى عدة مستويات، وفى أمامية الصورة صاحب المصنع ونجله رشدى أباظة ومصطفى فهمى ولا يظهران جيداً.**

الممثلين (أو الكتل فى الصورة)، أو بترتيب منظور التكوين لذلك . ولقد اتبعت ذلك دائما فى تصويرى ، جاعلا هدف التجسيم مرادي، وإن كنت قد أوضحت- سابقا فى الجزء الأول من الكتاب ، مارس ٢٠٠٤ - كيف كنت أفعل ذلك مع توزيع الضوء ، ولكنى هنا أهتم بتنسيق عناصر التكوين وخطوطه وأتبع الآتى :

- أضع فى الاعتبار عند معاينتى أماكن التصوير أن يكون المكان المختار والمرجو للمشهد ذا أبعاد وعمق هندسى تساعدنى وبخاصة كزاوية ابتكارية أفضل .

- عند التصوير ، وبالاتفاق مع المخرج الواعي ، يكون اختيار زاوية التصوير بحيث تكون هي الأنسب والأفضل فى إظهار عمق اللقطة السينمائية ، سواء أكانت اللقطة ثابتة أو متحركة ، فالعمق يمنح الصورة - بجانب البعد الثالث المتفق عليه - طابع المصداقية أكثر ، هذا بخلاف كم الجماليات الذى يمكن أن أحصل عليه من الاهتمام بهذا العمق وتجسيمه ، ويمكن أن أقول هنا إن ذلك فى التصوير السينمائى هو أحد مواريث جماليات الرسم والصورة فى عصر النهضة .



- تشكيل الأجسام والكتل فى الصورة سواء أكانت أشخاصاً أو جماداً بين الأمامية والخلفية والوسط ، بحيث يساعدنى ذلك فى إبراز العمق ، مع الاحتراس من الألوان الساخنة والباردة ، كما أوضحت سابقاً فى الجزء الأول من الكتاب .

- العمل على تجميع خطوط اتصال الرؤية فى التكوين الكلى - بالوسائل المختلفة التى تحت يدى من ضوء وشكل وزاوية ولون وعدسة - للسعي إلى زيادة الإحساس بعمق الصورة المناسب للدراما المرئية .

- اختيار العدسة المناسبة للصورة ، لإظهار العمق بالدرجة المطلوبة بعداً وقرباً .

وعلى كل الأحوال ، أنا لا أستسيغ الصورة المسطحة التى تفتقد إلى عمق جميل فعال درامى فى خدمة الفيلم ، وأعتقد أن مدير التصوير الذى يهمل عمق الصورة فى أفلامه يكون عاجزاً عن التعبير لافتقاده إلى أشياء كثيرة (انظر الصور من رقم ٣٦ إلى ٤٠).

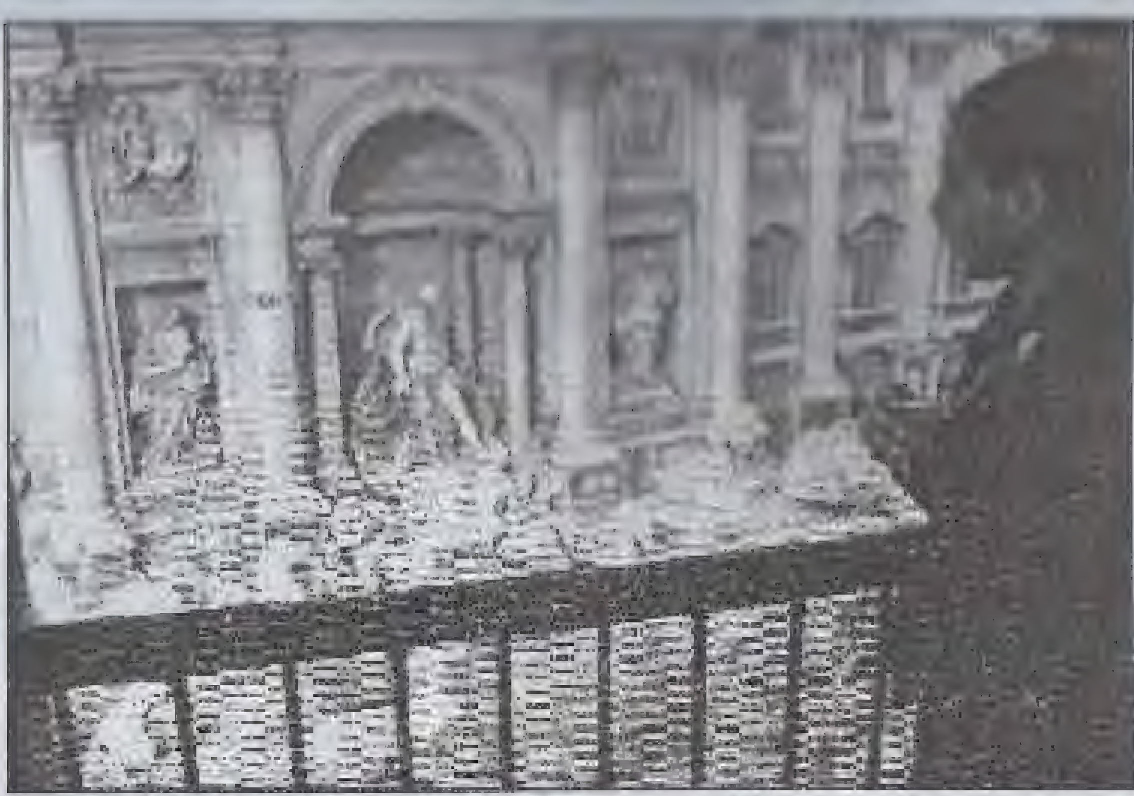


صورة رقم ٣٧– لقطة من فيلم «الرغبة» وفيها يظهر مستوى العمق بين أمامية الصورة والخلفية في الحجرة ويساعد على هذا العمق نوعية الإضاءة المستخدمة لزيادة التأثير، حيث نرى فى الخلفية اضاءة نهارية عادية، أما الأمامية فهى تسبح فى إضاءة حادة سلويت، كما أن اختلاف حجم الكتل بين الأمامية والخلفية يساعد على الإحساس بهذا البعد الفراغي.



صورة رقم ٣٨– لقطة من فيلم «بئر الخيانة» لعزت العلايلى، وهنا اختيار زاوية الالتقاط للمطاردة عامل حاسم فى تكوين الكتل والأشياء داخل اللقطة، مما يزيد من احساسنا بالعمق الثالث فى اللقطة كما أن إتجاه خطوط التكوين بين الرتابة والإتجاه إلى الخارج والداخل للأشجار ثم أخيرا اتجاه حركة الممثل سيساعد على الإحساس بالعمق أكثر.





صورة رقم ٣٩– لقطة من فيلم «بئر الخيانة» لعبد العزيز مخيون، أهمية العمق هنا، يأتى من استخدام العدسة المناسبة للمنظر الهام الذى يطل منه من نافذة الفندق– نافورة دى تريفى بروما بإيطاليا– والهدف أظهار النافورة بجمالها وضخامتها مع الممثل، ولذلك إذا استخدمت عدسة واسعة جدا مثل ٢٠ أو١٨ مللى ستبعد الخلفية كثيرا وتصغر حجم الأشياء والعدسة ٢٥ أو٣٥مللى مناسبة لهذا حيث تظهر الخلفية الأمامية بشكل جيد بالاضافة إلى ذلك فرق التباين بين الضوء بين الخارج والداخل الذى يعطى بالضرورة أطاراً للمنظر الخارجي.



صورة رقم ٤٠– لقطة من فيلم «حسن اللول» لشيرين رضا وأحمد زكى، هنا التكوين والفراغ مستغل فى الردهة والضوء واستخدام العدسة الواسعة، الضوء المتباين بين الأمامية ومساحته والخلفية يمثل كل ذلك مع أتجاه نظر الممثل أتجاه كل الخطوط إلى شيرين رضا للحصول على عمق كامل فى اللقطة.

## ٥ - براعة مدير التصوير فى استخدام الشكل العام لاتجاهات الخطوط

تعطى اتجاهات الخطوط العامة فى التكوين السينمائي منظوراً إيجابياً مهماً للصورة ، ولقد كونت هذه الاتجاهات فى الخطوط وما تحمله من تشكيلاتها منظوراً وكتلاً واتجاهاً يحمل معان معينة ، ولقد استقى فن الرسم - وبالتالى الصورة- معظم معانيه الإيحائية من الحياة والطبيعة منذ أقدم العصور. فالشيء الحى القوى، منتصب باسق مثل النبات والأشجار والإنسان، والمبانى المرتفعة والجبال، وغيرها من الأمثال وهكذا.. ونجد التكوينات الرأسية تحمل كل هذه الصفات المرتبطة بالقوة والحياة والعزيمة والتفوق والسمو والسيطرة ، بينما الخطوط الأفقية الغالبة فى



صورة رقم ٤١- لقطة من فيلم «كتيبة الإعدام» شوقى شامخ ونور الشريف ومعالى زايد، وممدوح عبدالعليم فى تكوين قوى تأخذ فيه اتجاهات الخطوط والكتل الوضع الرأسي، فى لحظة الاستعداد لاطلاق الرصاص على الخائن، وهو مثال جيد مباشر لهذا النوع من التكوينات الصلبة القوية.





صورة رقم ٤٢- لقطة من فيلم «عمر ٢٠٠٠» لمنى زكي وهى شبه ميتة فى القبر، إلا من بصيص سقف المقبرة ينفذ منه الضوء والماء والهواء، هنا شكل التكوين الموحى، أفقى مع باقى الرفات المحيط بها وهى بالطبع معنى كامل للموت فى الصورة.

التكوينات، فهى مرتبطة بسطح الأرض الأفقى ووضع بشكل الإنسان فى النوم والموت، وبذلك فهى خطوط تحمل تعبير الفناء والموت والضعف والسكون وما إلى ذلك من معان ،أما الخطوط المائلة - وهى ما بين الخطوط الرأسية والأفقية ، فتحمل معنى الاضطراب وعدم الراحة والتردد والخديعة، وهكذا.

بينما نجد الخطوط المنحنية والدائرية وهى متكورة الشكل مثل بعض مناطق جسد الأنثى وبطن المرأة الحامل ، وآلاف من القواقع والبيضة وكذلك الكون نفسه، وهى كما أسلفت خطوط أخذت قيمتها من الطبيعة وبيولوجية الكائن الحى ، وتحمل من الصفات الحنان والحب والعاطفة والوله.. وما إلى ذلك. والحقيقة، أن هذا التجريد الشديد لمفهوم الخط فى الصورة، هو تفسير علمى تحليلى بحت، يدرس ليكوّن وعى المصور عندما ينتقى مكونات صورته فى العمل الدرامي تحت أسس موضوعية، **ولكنه ليس قانوناً ثابتاً نطبقه تطبيقاً حرفياً**، ويجب أن يكون المصور واعياً بالقواعد التى تساعده فى التعبير وهذا مهم فى ترجمة المعانى الإيحائية للصورة السينمائية، بل إن بلاغة مدير التصوير النابه فى التعبير ورسم خطوط الصورة السينمائية عامة تأتى من ابتكاراته المستمرة بما فى ذلك كسر هذه القواعد. ومن وجهة نظرى، تأتى أهمية اتجاه إيحاء الخطوط فى عملى فى السيطرة على مكونات التكوين الموحى



صورة رقم ٤٣- لقطة من فيلم «قل القل» لترمين القفى وناجى سعد وفيه تظهر قيمة الخطوط المائلة فى التكوين التى تساعد على عدم الراحة أو الإستقرار.. بمعنى أن هناك شىء غير مريح أو طبيعى، حيث أن اللقطة تحمل معنى رغبة صاحب الشقة من النيل من خادمته على أرضية المطبخ.

وبكل الصفات التى شرحتها، وبالإضافة إلى الإضاءة، وليس من الأهمية أن أملأ الصورة بخطوط وكتل وتكوينات معقدة لهذا الغرض الدرامى المراد التعبير عنه أو ذلك، بل أفضل فى أحيان كثيرة بساطة التعبير وبعيداً تماماً عن ملء الصورة بكم كبير من خطوط الشكل، كمثال غصن مائل لفرع شجرة، أو تحور لشكل جسد شخص، أو تناقض بين الخطوط الرأسية والأفقية ، فالبساطة هى مفتاح استخدامى الذى أفضله فى استخدام الخطوط.

ويقول الفنان الفذ التشكيلى ليوناردو دافينشى ، وهو من أقطاب عصر النهضة الأوروبية فى كتابه المجمع بعنوان **"نظرية التصوير"** وهو من منشورات هيئة الكتاب المترجمة ما نصه: "النقطة هى المبدأ الأول لعلم التصوير -الرسم-، أما المبدأ الثانى فهو الخط، والثالث هو السطح، والجسم هو المبدأ الرابع ".. لذا فإن الخطوط فى الصورة السينمائية وما تحمله هى ما يفيد التعبير وهى التى تميز تماماً بين مصور سينمائى وآخر.. بطريقة فهمه واستيعابه واستعماله لهذه الخطوط ومدى ما أعطته للصورة السينمائية من ثراء ومعنى وتفهم الجماهير لها.

والخطوط- سواء فى الرسم أو السينما- هى فى حيز محدد فى النهاية داخل شاشة العرض السينمائى، وفى حدود إطار الرسم تشكيلياً، وهنا يراعى أن تكون خطوط تكوينات الصورة ملائمة لهذه الأطر المختلفة فى الفن التشكيلى والتقليدى وفى السينما فى العموم .



والخطوط لها نشاط حركى (ديناميكى) قوى للغاية ، وكمثال فإن المكان أو النقطة التى يتفرع منها خطوط عشوائية مبتعدة، تحمل كل صفات الانفجار والثورة فى التعبير البصرى، كما تحمل عدم الرتابة والفوضى والتشتت، بينما الخطوط التى تتجمع فى مكان ما أو نقطة تُعدُ تعبيراً عن الصمود والتجمع والقوة والضغط.. وهكذا.

ولقد أوجدت الحركة فى الصورة السينمائية قوة كبيرة لاتجاهات الخطوط ومعانيها ، وفى الوقت نفسه ازدادت صعوبة التكوينات وما تحمله من خطوط للطبيعة المتغيرة المستمرة للصورة السينمائية ، وهذا لب الموضوع الذى يختلف عن استعمال الخطوط فى التعبير الثابت والمتحرك ، وكما أوضحت هنا تتجلى براعة مدير التصوير فى استعماله للخطوط مع باقى العناصر الأخرى.

وفى أفلامى لم أتبع اتجاهات الخطوط بشكل لاشعورى من محصلة ما درست ورأيت وتشبعت ، وربما بمنهج روتينى يكاد يكون قد أصبح غريزياً ، وما هو موجود فى الصورة التوضيحية المرفقة بالكتاب يخبر عن ذلك ، كما أن هناك العديد من



صورة رقم ٤٤- لقطة من فيلم «مسافر بلا طريق» لمحمود يس وماجدة الخطيب، وهو تكوين مسيطر قوى حنون، باستقامة الكتلة اليسرى الرأسية وكبر حجمها، وانحناءات الكتلة اليمنى لمحمود يس، حيث أن ماجدة الخطيب هى التى أنقذته وسيطرت بحبها عليه، حيث أصبح فاقداً الذاكرة.



صورة رقم ٤٥- لقطة من فيلم «سواق الأتوبيس» في تكوين دائري وفي نفس الوقت مشتت حيث أن العائلة التي اجتمعت لإنقاذ الأب عماد حمدي في الفيلم، رغم أنها تحمل كل صفات المعنى العاطفي والأنساني، ألا أنها لم تتفق، وكانت عبقرية المخرج الراحل عاطف الطيب في ازدواج المعنى، ولقد بدأ المشهد حسب تذكرى لهذه اللقطة التي تجمع العائلة في دائرة وتبدو في نفس الوقت وهي مشتته، وإنهى المشهد باللقطة من عمق البحر للمنزل والشاطىء والبحر.

اللقطات السينمائية لا يوجد لها صور في هذا الكتاب ، ولكنها محفورة في ذاكرتي، حيث كانت خطوط التكوين الدائرية مثلاً في فيلم **"سواق الأتوبيس" لعاطف الطيب**، والتي أعقبت اللقطة القريبة لفوهة فنجان القهوة، تعبيراً جيداً عن تجمع الأسرة المصرية حول عميدها في شكل حلقي من نقطة علوية بزاوية ٩٠°درجة، وكان الموقف كان يقول بصرياً عن أفراد العائلة المجتمعة لحل مشكلة الأب ، إن بينهم صلة الرحم الواحد والعطف الأكبر ، وهو ما سيتناقض بعد ذلك مع أحداث الفيلم ، ولقد تكرر ذلك في لقطة الأخت الكبرى وأسرتها في رأس البر في لقطة علوية تحمل الشكل الدائري المباشر . ومن المهم أن يكون لدى المخرج الذي تعمل معه لغة بصرية راقي، فهذا بالضرورة سيجعلك كمصور تخرج من جعبتك الكثير من الابتكارات والحلول المبهرة .

كما أحب أن أضيف أنى حين أعمل على مفردات خطوط التكوين في سياق المعنى، لا أهمل أبداً وبأية حال من الأحوال القيم الجمالية في الصورة، فالقيمة الجمالية هدف في حد ذاته، وتنسيق معنى خطوط التكوين أحد مميزاتها (انظر الصور من ٤١ إلى ٤٥).



## ٦ - مثلث القوى

جمال صورتي السينمائية في العموم يأتي من العلاقة المتشابكة بين أشكال خطوط تكوينها ، بين القائم الصلب والمنحنى اللين والأفقى المتداول والمائل المضطرب وهكذا .. وإن الارتباط بين هذه القيم المختلفة هو الذي يجعل للتكوين معنى وغرضاً مؤثراً . والتكوين الواحد في صورتي كثيراً ما تحمل خطوطه الأفقية في الجزء الأسفل من الصورة، خطوطاً رأسية في النصف الأعلى، وهذا ما يجعل الصورة متوافقة أكثر مع الطبيعة والحياة نفسها والبيئة المحيطة بنا.

ومن هنا نجد أن الخطوط هي المسئولة بشكل أساسي عن البناء العام للصورة، ومن هنا تأتي أهمية البناء المثلثي لخطوط ما في الصورة السينمائية بالذات، ولنرجع



صورة رقم ٤٦- لقطة من فيلم «المرأة التي هزت عرش مصر» لمحمود حميدة وآخرين، حيث يكون التكوين القوى المثلثي العنيف في إطلاق النار من الرشاشات، ومع إنخفاض زاوية الالتقاط قد ساعد على قوة هذا التكوين بشدة، وهي اللقطة اغتيال سياسي لأعداء الشعب قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وبالطبع قمة المثلث إلى أعلى.



صورة رقم ٤٧ – لقطة من فيلم «ساعود بلا دموع» لمحمود المليجي وسلوى محمود ومديحة كامل وبالرغم من أن الأمامية في الصورة في الوضع البؤري، إلا أن التكوين المثلثي تتجه رأسه إلى أسفل، حيث يحمل المعنى الدرامي في الفيلم لقيم منهارة، حيث أن مديحة كامل قد أخطئت مع ابن صاحب المصنع.

إلى الطبيعة.. فالجبال الباسقة بشموخها وقممها العالية ما هى إلا تكوين إلهى للقوى والرسوخ والعظمة ، وقد استعار الإنسان منذ القدم هذا الرمز القوي وحاكاه في رسوماته وبنائه ونحته، وما الهرم – تراث الأجداد – إلا بناء قوى للغاية تتطلع قمته إلى السماء، لحفظ جسد وروح الفرعون للخلود حسب العقيدة والطقوس القديمة، والمعبد القديم تعلو أعمدته القائمة واجهة مثلثة قمتها إلى اعلي وهكذا نجد أن الشكل المثلثي منذ القدم اتخذ رمزاً للقوة والشموخ والعظمة حين تكون قمته إلى أعلي، أما حين تكون قمة الشكل المثلثي إلى أسفل فإنه يحمل لنا معان عكسية تماماً، مثل الانكسار والضعف والذل والمهانة والارتباك، وهكذا.

ومدير التصوير المتمكن يستطيع أن يسيطر تماماً عن طريق التكوينات المثلثية على معان هادفة في صورته، وأضيف نقطة مهمة وهى ألا يكون استعمال الشكل العام للصورة ذا مسحة صناعية نستشعرها، فكلما كان مدير التصوير مستعملا تكويناته بحرفية غير متحذلقة ويستخلص جمالها من اقترابها من المنطق وراحة العين وجمال الرؤية، فإن صورته ستحوز على رضا جمهوره بالتأكيد. (انظر الصور من ٤٦ إلى ٤٨).

وبما أن السينما هي فن الحركة ، فإن تشكيل التكوينات المختلفة في اللقطة الواحدة هو أحد ميزاتها وسماحة التعبير فيها ، وهذا ما يجب أن ينتبه إليه كل العاملين في الفيلم، وعلى رأسهم بالطبع مدير التصوير.





صورة رقم ٤٨ – لقطة من فيلم «بستان الدم» وتكوين مثلث واضح جدا قاعدته إلى أعلا ورأسه إلى أسفل في مصنع يسرا، حيث أن وضعها المرضي جعلها في قمة الانهيار، ولقد كان المخرج الراحل أشرف فهمي من أهم المخرجين الذين عملت معهم ويهتم جدا بقيمة التكوين الموحي للصورة. في الصورة ممثلان من تونس ويسرا وعزت العلايلي.

## ٧- التكوين الإطارى

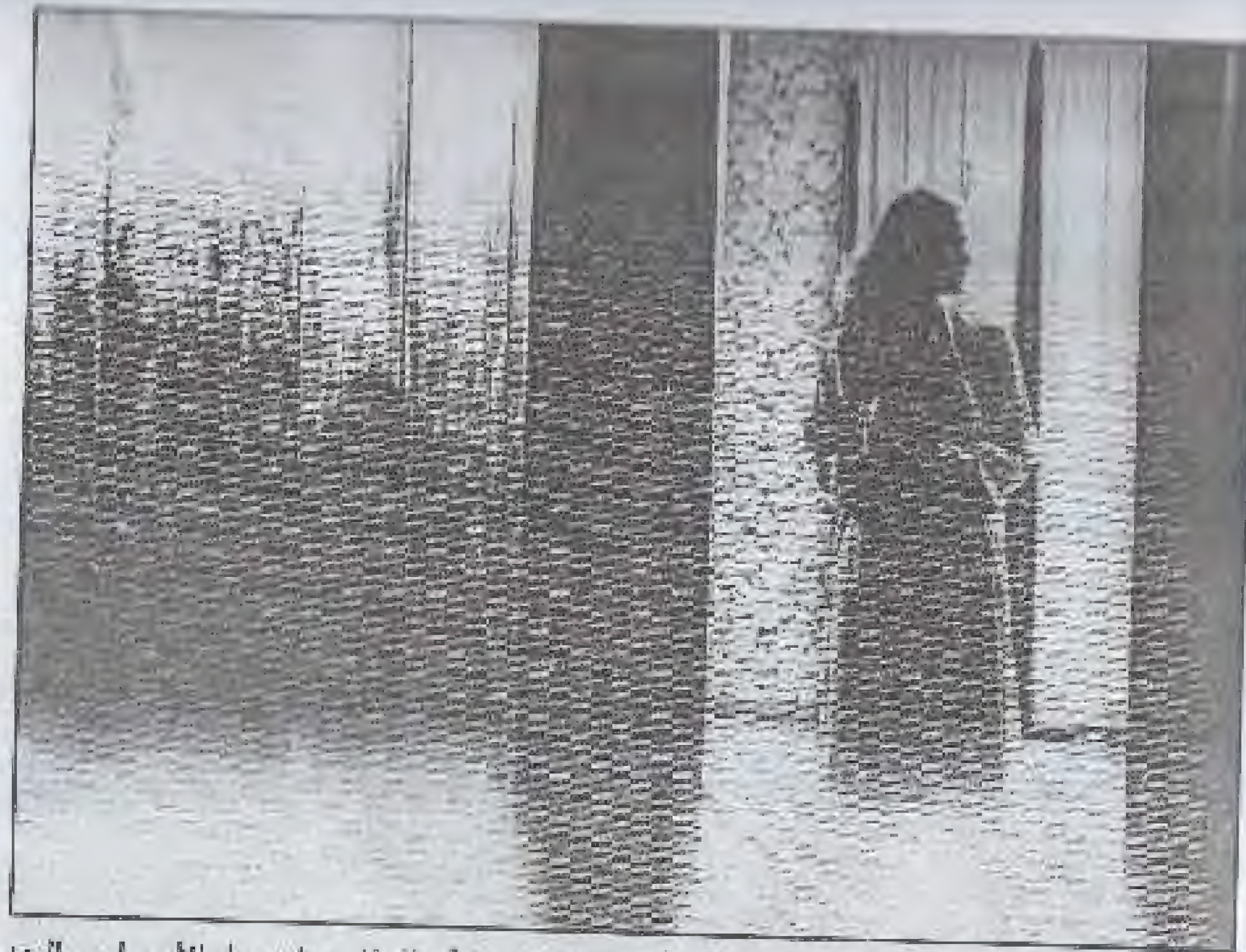
البحث عن التشويق والإثارة والغموض والجمال ، من أهم أهداف مدير التصوير المهتم بإتقان عمله، ويسلك فى ذلك طرق عديدة منها ما هو مدروس ومعروف، ومنها ما هو ابتكارى من قدح ذهنه وفكره حسب رؤيته النقدية للأحداث الدرامية مع المخرج.

وتعتبر التكوينات ذات الصفة الإطارية فى التصوير السينمائى من الضروريات لهذه الطريقة ، فالتصوير مثلاً من خلال نافذة أو بين بواكى أعمدة من طراز معمارى معين ، أو حتى من بين غصون الأشجار وغيرها من أشياء طبيعية محيطة بالحدث ، أو فى مكان التصوير يمكن استعمالها لهذا الغرض. كما أنه عن طريق هذه



صورة رقم ٤٩- الفنان نور الشريف فى لقطة من فيلم «الشيطان يعظ» لاحظ الإطار وشكل الضوء فى اللقطة، وخطوط الإطار المثلثة المتجهة إلى أسفل والمناسبة للموقف الدرامى وحتى ان كانت غير كاملة الضلع، وتلك الكتل المعتمة فى الصورة وعلى الوجه.



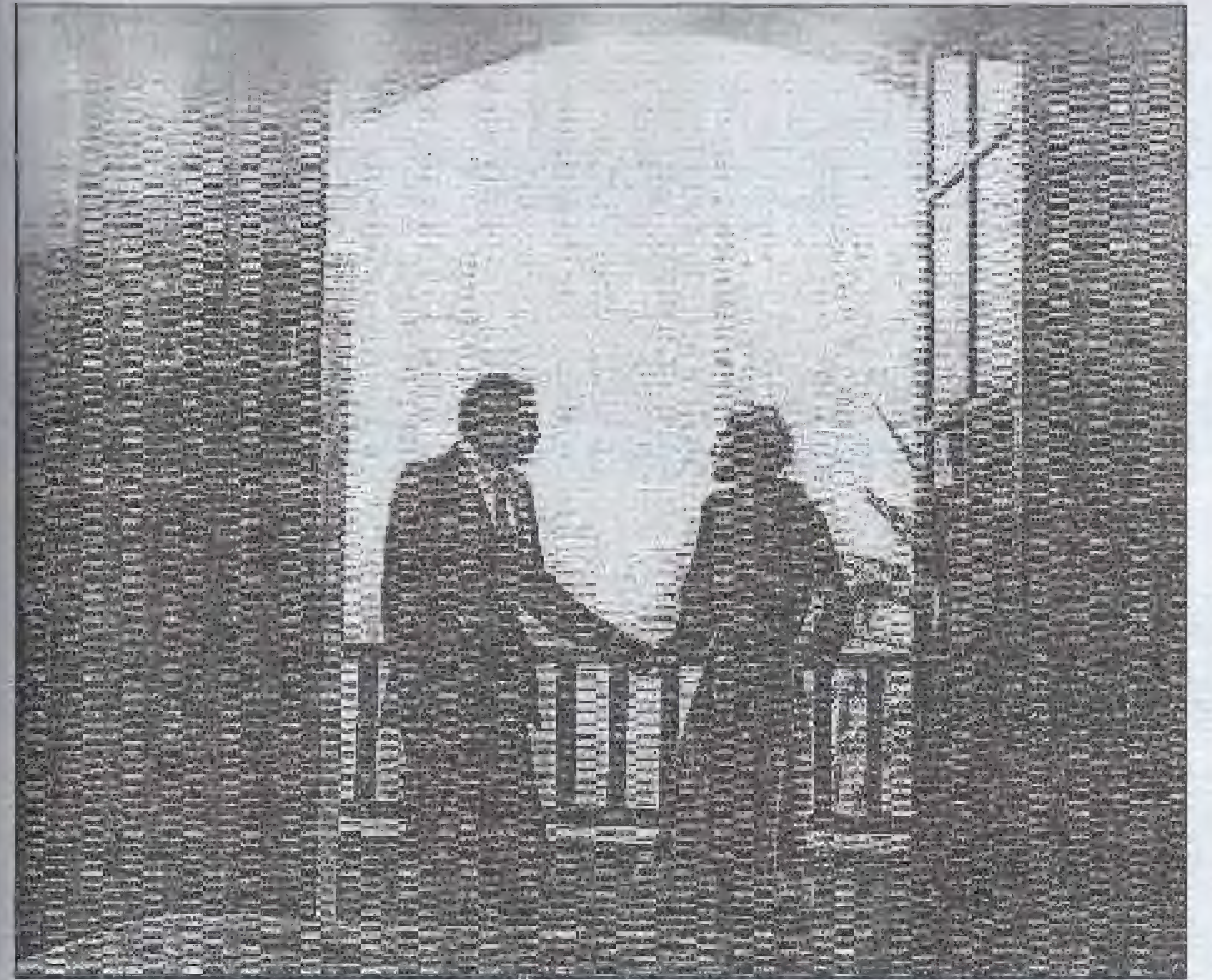


صورة رقم ٥٠- لقطة ليسرا فى فيلم «بستان الدم» حيث تلاحظ أن الإطار هنا يحمل الاحساس بالبعد الثالث، وليس ضاغطا، بل به براح ومساحة للتحرك، وان كانت الاضاءة توحى بالغموض الموجود دراميا.

التكوينات الإطارية يمكن أن نحذف أشياء كثيرة غير مرغوبة فى الصورة السينمائية، وكمثال فإن المساحة الكبيرة للسماء فى لقطة ما، أو مفردات معينة فى تركيبة المنظر يفضل ألا تظهر وهكذا، كما أن الغرض الجمالى يظهر بجودة فى هذه التكوينات لأن كل خطوط التكوين ستتجمع وتعطى أهمية لما هو محصور فى هذه التكوينات .

وبصرف النظر عن الجماليات كعنصر مهم فإن التشويق والانحصار والضغط والرغبة والغموض والمفاجأة - كلها أغراض تصلح لمثل هذه التكوينات مع عدم إهمال عناصر الإبداع الأخرى المساعدة بالطبع مثل الضوء والألوان والحركة.

وبالطبع ، يمكن أن يكون الإطار جماداً أو أجزاء من أجسام بشرية أو حيوانية، مع الاحتراس ألا يكون الإطار نفسه لافتاً للنظر وأهم من الحدث المحصور داخله، لأن ذلك إن حدث فلن تدرك عين المشاهد الغرض الفنى من الإطار وتذهب مع الإطار نفسه بشكل تلقائى ، وهذا يعد فشلاً ذريعا لمدير التصوير فى توصيل الرسالة،



صورة رقم ٥١– لقطة أخرى فى فيلم «بستان الدم» نموذج للتكوين الاطارى التقليدى السهل.

وللأسف فإن هذا يعد من الأخطاء الشائعة فى المسلسلات التليفزيونية .

ومن الشكل العام للإطار نستشف هدفه أو غرضه ، فهل هو إطار مثلث الشكل أو دائرى أو مربع أو مستطيل قائم أو شكل معين ، وهل هو إطار ناقص أو بين أغصان مهتزة مبتلة يعصف بها الهواء والبرق بلونه وبقوة ، فإن شكل الإطار يساعد كثيراً على الدخول فى الحدث الدرامى المرغوب.

والإطار عامل مساعد كبير فى إعطاء الإحساس بالعمق الفراغى للصورة – البعد الثالث – كما أننا يجب ألا نبالغ فى مساحة الإطار فى اللقطة للتعبير عن الغرض الأساسى المحصور داخله ، فما هو داخل الإطار هو المهم والهدف من اللقطة.

وكان يشغلنى دائماً فى مثل هذه التكوينات الفصل الواضح بين الإطار والهدف بداخله ، ليكون الفصل بشتى العناصر التى فى يدى ، تباين ، لون ، وضوح بؤرى، تجميع خطوط الشكل ، والضوء .. الخ ، حتى لا يكون تداخل الإطار مع الهدف



مسبباً عدم وضوح وتشويها للصورة .

والمشكلة فى السينما فى التكوينات عموماً والإطارية خصوصاً، إننى أعمل على تكوينات متحركة دائماً وهى إذا كانت حركة طفيفة ، ولذلك ففى كل مراحل الحركة من المهم أن أحافظ على أسس التكوين وجمالياته، والمحافظة على الغرض من التكوينات الإطارية إن كانت مطلوبة ومساعدة درامياً، وهذا كان هدفى المستمر فى عملى، ويحضرنى الآن مثال من الذاكرة من أفلامى الحديثة فى فيلم "**بطل من الجنوب**" عام ٢٠٠١ للمخرج **محمد أبوسيف**، حين تستعرض الكاميرا فى حركة شاريو أفقى آثار التدمير والحريق فى سوق سرسق ببيروت عقب أحداث جسام لبدء الفتنة الطائفية فى حقبة السبعينيات هناك ، فالكاميرا تستعرض تكوينات إطارية متعددة لهذا الدمار ، لتصل فى نهاية الشاريو إلى تكوين إطارى جيد فى معناه التدميرى ، ويحوى بداخله الفنانين **نجلاء فتحى وأحمد خليل** وقد أنهكهما البحث عن طفلهما الذى تاه خلال الأحداث.

وفى التكوينات الإطارية، من المهم أن نسعى رغم كل شئ إلى نوع من الجمال الملائم للأحداث بالفيلم ، وليس الجمال المطلق للصورة السينمائية، والفرق بينهما شاسع ففى الحالة الأولى ستكون قيمة الإطار من قيمة الدراما ذاتها ومساعدة بها فى الشكل، أما فى الحالة الثانية فهو ربما يضعف الهدف الدرامى ويشد عين المتفرج إلى خارج الموضوع ، لذا فإن مدير التصوير النابه لا ينساق إلى الجماليات لمجرد أنها جماليات؛ لأن الفيلم وحدة درامية متكاملة فى جميع عناصرها. (انظر الصور من رقم ٤٩ إلى ٥٤).

وفى تجربتى العملية أحياناً تكون التكوينات الإطارية ليست وفق هواى ونابعة من رؤية المخرج ، وكمثال على ذلك مثلاً ما هو غير طبيعى أو منطقى أو صناعى فج فى التكوين .

وأضيف، إن التكوين الإطارى بالضرورة يجعل الموضوع بداخله فى مركز سيادة مهم، وسأتكلم عن السيادة ومركز الاهتمام لاحقاً.



صورة رقم ٥٢- لقطة من فيلم «الأبالسة» لنورا ومحمود عبدالعزيز، هنا الإطار من شكل الجسم البشرى فى اللقطة مسيطر وقوى والمحاصرة وذات الأهمية الضحية نورا، يزيد من التأثير كتلة التباين الشديد بينهما والكأس الذى فى طرف الإطار.



صورة رقم ٥٣- لقطة من فيلم «أيام الماء والملح» للوسى، وهنا الإطار عبارة عن جزء من جسم يكشف عن القتيلة.





صورة رقم ٥٤- لقطة من فيلم «الجاسوسة حكمت فهمى» لنادية الجندى وحسين فهمى وهنا الإطار تقليدى فى المكان من الآلة الموسيقية البيانو.

## ٨- زاوية التقاط الكاميرا

اختيار الزاوية المناسبة والملائمة للقطة السينمائية ومساحة حجمها هى مسئولية المخرج كاملة ، حيث إن استخدام مخيلته فى تقطيع وتنظيم المشهد السينمائى إلى عدة لقطات أو لقطة واحدة بين الحركة والثبات مع تحريك الممثلين - كل ذلك يتطلب أن يتمتع المخرج بخيال ابتكارى حتى يسلسل هذه اللقطات لخدمة منطق أحداث الفيلم ، والطريقة المثلى - من وجهة نظره مع العاملين معه - فى حكيه إذا صح هذا التعبير ، وتسمى هذه المرحلة الخيالية تقطيع المشهد - ديكوباج DECOUPAGE وهى كلمة دارجة فى السينما المصرية مأخوذة من اللغة الفرنسية ، ويكون المخرج قد درس المشاهد جيداً وأتقن عمله حين يحضر إلى مكان التصوير ومعه التقطيع الكامل لكل مشاهد التصوير اليومى ، فهذا سيسهل عمل الجميع وينظم وقت التصوير كثيراً .

ويشترك مدير التصوير فى أحيان كثيرة مع المخرج فى اختيار الزاوية أو يطلب تعديلها لمتطلبات فنية أو جمالية أو تقنية ، ولكن تبقى مسئولية اختيار الزاوية المناسبة للقطة للمخرج تماماً .

والمخرج الذى لا يكون عنده خيال جيد فى اختيار الزوايا المناسبة لسرد قصة فيلمه هو مخرج ضعيف بلا شك ؛ لأن الإبداع السينمائى مبنى بشكل مطلق على التخيل فى المقام الأول وقبل أن تدور عجلة التصوير .

ولذا؛ يكون عملى مع المخرج صاحب التخيل الابتكارى الواعى ؛ ممتعاً ومثمراً لتقديم نوع من الحكي الراقى . وذلك حين نشترك معاً فى تكوين خيالى لمصلحة الموضوع الدرامى ، وحين أقول تفعيل فهذا يعنى المناقشات المستمرة معاً قبل التصوير وأثنائه فى تركيبات الرؤية البصرية للفيلم .

أما المخرج غير الواعى وضعيف الخيال ، فهو يمثل مشكلة عويصة تصل فيها المناقشات إلى نبرة عالية من الجدل لمصلحة العمل أولاً وأخيراً ، حتى نصل معاً إلى أفضل رؤية ممكنة .

وفى جميع أفلامى - سواء التسجيلية أو الروائية - كنت أقدر قيمة المخرج من طريقة تفكيره وأسلوبه فى سرد واختيار زوايا موضوعه ، ولذلك كان اكتشافى لموهبة



المخرج الراحل عاطف الطيب ، فى أول أفلامه الروائية التى صورتها "الغيرة القاتلة" عام ١٩٨١ فى أول ثلاثة أيام ، حين أحسست أننى أمام مخرج واع تماماً ومحب لعمله فى اختيار زوايا اللقطات وحركة الكاميرا وما إلى ذلك من تقنية بالإضافة إلى توجيهه الصحيح للممثلين ، فكان فرحى به كبيراً وانضمامه إلى جماعتنا من الأصدقاء أمثال **محمد خان وبشير الديك ونادية شكرى وسامى السلامونى** سريعاً وقوياً .

ولقد صنفت المخرجين فى مشوارى الفنى إلى خمس درجات أو فئات ، أفضلهم (رقم واحد) هو المخرج المثقف الفاهم فى التقنية والواعى فنياً واجتماعياً .

ويأتى فى المرتبة الثانية المخرج المثقف والواعى فنياً واجتماعياً ولكنه يحتاج أن أقف إلى جانبه وأعينه تقنياً .

ويأتى فى المرتبة الثالثة مخرج واع ومثقف وعنيد .

ويأتى فى المرتبة الرابعة مخرج غير واع ومثقف ثقافة عامة لا تفيده كثيراً فى السرد الفيلمى .

وفى المرحلة الأخيرة مخرج ضعيف لا يمتاز بأى شئ ، فيكون قد ظلم نفسه وظلمنا معه؛ وبالتالى الجمهور باختياره لهذه المهنة الفنية الإبداعية .

ولكنى أعترف أنى كنت مدير تصوير محظوظاً بحق ، حيث إن نسبة عالية من المخرجين الذين صورت لهم كانوا من الفئة الأولى ( رقم واحد ) ، محبين فاهمين واعين للفن عامة وللسينما خاصة .

ومع المخرجين رقم واحد وجدت نفسى أصنع تنويعات من الزوايا ، وإن كانت تختلف من مخرج إلى آخر فى درجة عرضها واستخدامها ، وهذا ما سأحاول طرحه تفصيلاً .

وتنحصر أهم الزوايا التى عملت عليها فيما يلى :

- زاوية عادية .
- زاوية منخفضة .
- زاوية مرتفعة .
- زاوية رأسية (٩٠ درجة) .
- زاوية غريبة .
- زاوية ذاتية .

**• الزاوية العادية**



صورة رقم ٥٥- لقطة من فيلم «سواق الأتوبيس» لعماد حمدي ونور الشريف، وهنا مستوى التقاط الزاوية مساو لارتفاعها وفي الحالة العادية.

هي من أكثر الزوايا المستعملة في أفلامي، وهذا منطقي، لأنها الزاوية الطبيعية وتكون في مستوى الأشخاص سواء وهم واقفون أو جالسون أو متحركون، أو في أي أوضاع تتساوى مع هاماتهم. وقيمة هذه الزاوية العادية أنها لا تشعرك بأية غربة في رؤية الكاميرا، وتساعد في سلاسة وتتبع الحدث الدرامي، وبدون بهلوانية أو استعراض، ولذلك فإنني في الأفلام ذات الأحداث الواقعية والاجتماعية كنت أحافظ على مستوى ارتفاع هذه الزاوية العادية؛ إلا أنني أفضل في أحيان كثيرة أن أخفض زاوية الالتقاط في حدود ثلاثين سنتيمتراً عن الارتفاع الطبيعي، وبخاصة في مواقف درامية معينة، حيث يفيدني هذا الانخفاض في إظهار الإطار العام -أي لما أصدره- لصورتي من حيث المبالغة قليلاً جداً في منظور الأشياء، مع حرصي على ألا يكون هذا الانخفاض في الزاوية مظهراً عيوباً ربما تكون موجودة أسفل الوجه عند منطقة الرقبة أو أي عيب آخر فيما أصور.





صورة رقم ٥٦- لقطة من فيلم «أبو البنات» لمي عبدالنبي وروعة الكاتب وعايدة رياض. يلاحظ أن الكاميرا أقل من مستوى النظر العام للقطة بشيء بسيط، كما يلاحظ التكوين المثلث ذو الرأس إلى أسفل في الموقف الدرامي للفيلم، وهنا انخفاض الزاوية قليلا يعطي احساساً وقيمة لتماسك الأخوة الثلاث برغم من سقوط أختهم الرابعة في الخطيئة.

وقد يتساءل البعض ، هل يلاحظ المشاهدون أو يشعرون بهذا الذي أصنعه في الصورة في أفلامي بخفض مستوى رؤية الكاميرا ثلاثين سنتيمتراً ، أو تأثير ضوء ما أي لون أو غيره ذلك .

والحقيقة ، أن ما أنشده من ذلك ، أني أحاول بقدر ما أملك من علم وفهم وفن أن أعوّد المشاهدين على أن يروا الصورة السينمائية بجمالها المفترض؛ حتى يتذوقوها ويفهموها ، ربما لا يدركون تلك التفاصيل بشكل دقيق ، لكن ما أؤمن به أنهم سيستحسنون الصورة في المطلق ، ومرة تلو أخرى تعقبها مرات سيصبح عندهم تذوق لفهم لغة وجمال الصورة السينمائية الراقية ، إن هذا هو التثقيف البصري الذي نفتقده كثيراً. (انظر الصورتين رقم ٥٥ ، ٥٦).



**صورة رقم ٥٧– لقطة من الفيلم الروائي القصير «البطيخة» ويظهر بها الموظف حاملا البطيخة من زاوية منخفضة كشىء هام وأساسى فى مشواره لأسرته، ولقد قام بتمثيل الدور المخرج التسجيلي محمد قناوى.**

## • الزاوية المنخفضة

تكون الحاجة إلى هذه الزاوية المنخفضة فى اللقطات التى يتطلب الأمر فيها المبالغة فى منظور الأشياء والأشخاص، فتعطى إحساساً بالشموخ والرهبة والعظمة، وسيادة القيم النبيلة السوية، والزهو والانتصار والقوة ، وهذا بالطبع من الناحية الرمزية للصورة .

كما تساعد هذه الزاوية على الإحساس بالمبالغة فى سرعة الأشياء عندما توضع هذه الزاوية أفقياً على سطح الأرض ، ولقد فضلت هذه الزاوية كثيراً فى أفلامى، وعملت بهمة على إتقانها ووجدت العديد من الصور التى هى أمثال لعملى. ومن منا لا يتذكر تلك اللقطة المعبرة عن شموخ الأب **(عماد حمدى)** فى رفضه زواج ابنته الصغيرة من تاجر المخدرات الكهل **(محمد شوقى)** فى فيلم المخرج الراحل عاطف الطيب "**سواق الأوتوبيس**" (١٩٨٢)، وأمثلة أخرى عديدة من أفلام صورتها كانت جسور التخيل فيها بينى وبين المخرجين متفقة على هذه الزاوية الجيدة (انظر الصور من رقم ٥٧ إلى ٦٠).

وتصبح هذه الزاوية ضرورة درامية فى أحداث الأفلام عند تفسير تسلسل حكى، فمثلاً فى فيلم "**جزيرة الشيطان**" عام ١٩٩٠ إخراج **نادر جلال**، عندما تكون الكاميرا





**صورة رقم ٥٨– لقطة للمؤلف فى تجهيزة صناعية ابالوعة لالتقاط زاوية منخفضة فى فيلم «غسرية شمس».**

داخل السفينة وترصد ما هو أعلاها ، أو لرصد تفاصيل لقطة فى فيلم "جحيم تحت الماء-١" لنفس المخرج تكون الزاوية المنخفضة على مستوى سطح الماء .

## • الزاوية المرتفعة

على العكس من الزاوية المنخفضة يأتى تقويم الزاوية المرتفعة، وإذا استثنينا اللقطات المرتفعة كغرض كشفى للمنظر العام، وهى هنا ستكون تقريرية فى المقام الأول، فإن الاستعمال الرمزى لهذه الزاوية ذو أهمية فى بيان الشعور بانهيار الأشياء أو القيم ، وانتصار الشر، والحب المقهور أو المستحيل، وبما أن الأشخاص من منظور مثل هذه الزاوية يبدون مضغوطين ناحية الأرض، إذن فهى زاوية غير مريحة وغير سوية . وأتذكر أن المخرج **على عبد الخالق** قد استعملها بإتقان فى مشهد مشاجرة وضرب الزوج **(جميل راتب)** لزوجته **(نادية لطفى)** فى فيلم "**بيت بلا حنان**" عام ١٩٧٦، والمخرج **أشرف فهمى** فى اغتصاب الفتوة الشبلى **(عادل أدهم)** **لنبيلة عبيد** فى فيلم "**الشيطان يعظ**" عام



صورة رقم ٥٩– المؤلف فى عمق سفينة غارقة فى فيلم «جزيرة الشيطان» ومعه الكاميرا ليأخذ لقطة من زاوية منخفضة، ويطلب من الممثلين التوجه إلى مكان دخولهم إلى اللقطة ونزولهم إلى السفينة البحث عن سبائك الذهب.

١٩٨٠، إلى جانب العديد من الاستعمالات تحت هذا المضمون والمعنى.

كما أحب أن أضيف –عن خبرة تسجيلية– أن هذه الزاوية مرغوبة كثيراً فى التقاط تفاصيل مهن حرفية، مثل خرط الخشب الارابيسك والخرز أو نسج السجاد أو طرق النحاس إلى غير ذلك، فإن هذه الزاوية إيضاحية جميلة، وليس معنى كلامى أن تهمل باقى الزوايا الأخرى المتنوعة. (انظر الصور من أرقام ٦١ إلى ٦٣).

### •الزاوية الرأسية (٩٠ درجة)

هى زاوية قليلة الاستعمال فى أفلامى ولكن المخرج **عاطف الطيب** استعملها فى فيلم "**سواق الأتوبيس**"، فى اجتماع أسرة الأب فى صالة منزله، حيث ثبت الكاميرا مكان النجفة وبعدسة واسعة قصيرة البعد البؤرى ١٨ مللى حصلت على هذه الزاوية المنفرجة لاجتماع الأسرة حول الأب ، كما تم ربطى مرة أخرى فى عامود سقف خرسانى لأحصل على هذه الزاوية الرأسية فى فيلم "**سأعود بلا دموع**" عام ١٩٨٢، إخراج **تيسير عبود** (انظر الصورة رقم ٦٤). وعموما هى زاوية خاصة لها استعمالات قليلة وتستعمل حاليا بكثرة بلا طائل فى الأفلام كوسيلة للحركة التكنيكية





صورة رقم ٦٠– أصور بالكاميرا على يدى أسفل لنش بالبحر الأحمر فى زاوية منخفضة لعادل أدهم فى فيلم «جحيم تحت الماء».

الحديثة - MOTION CONTROL وكما حدث معى فى فيلم "**كيمو وأنتيمو**" عام ٢٠٠٤ مع المخرج حامد سعيد.

### • الزاوية الغريبة

والمقصود بهذه الزاوية كل لقطة تؤخذ من زاوية غير تقليدية، مقلوبة مثلا أو الصورة مائلة أو منعكسة من شىء غير واضح المعالم، أو ذى معالم متكورة من خلال كرة زجاجية، أو تكون الزاوية مأخوذة من خلال أوساط غير واضحة المعالم وهذا يضفى الريبة والغموض على الحدث، كما أن ميل زاوية التقاط الصورة يرمز لعدم الاستقرار والاضطراب. وبالطبع، يمكن عمل زوايا كثيرة غريبة إذا كانت تخدم هدف الفيلم ، وهذا يرجع فى المقام الأول لخيال المخرج وإمكانية مدير التصوير التقنية.



صورة رقم ٦١- لقطة من فيلم «الشيطان يعظ» لفريد شوقي صارعاً ثلاثة رجال كفتوة في منطقته من زاوية علوية.

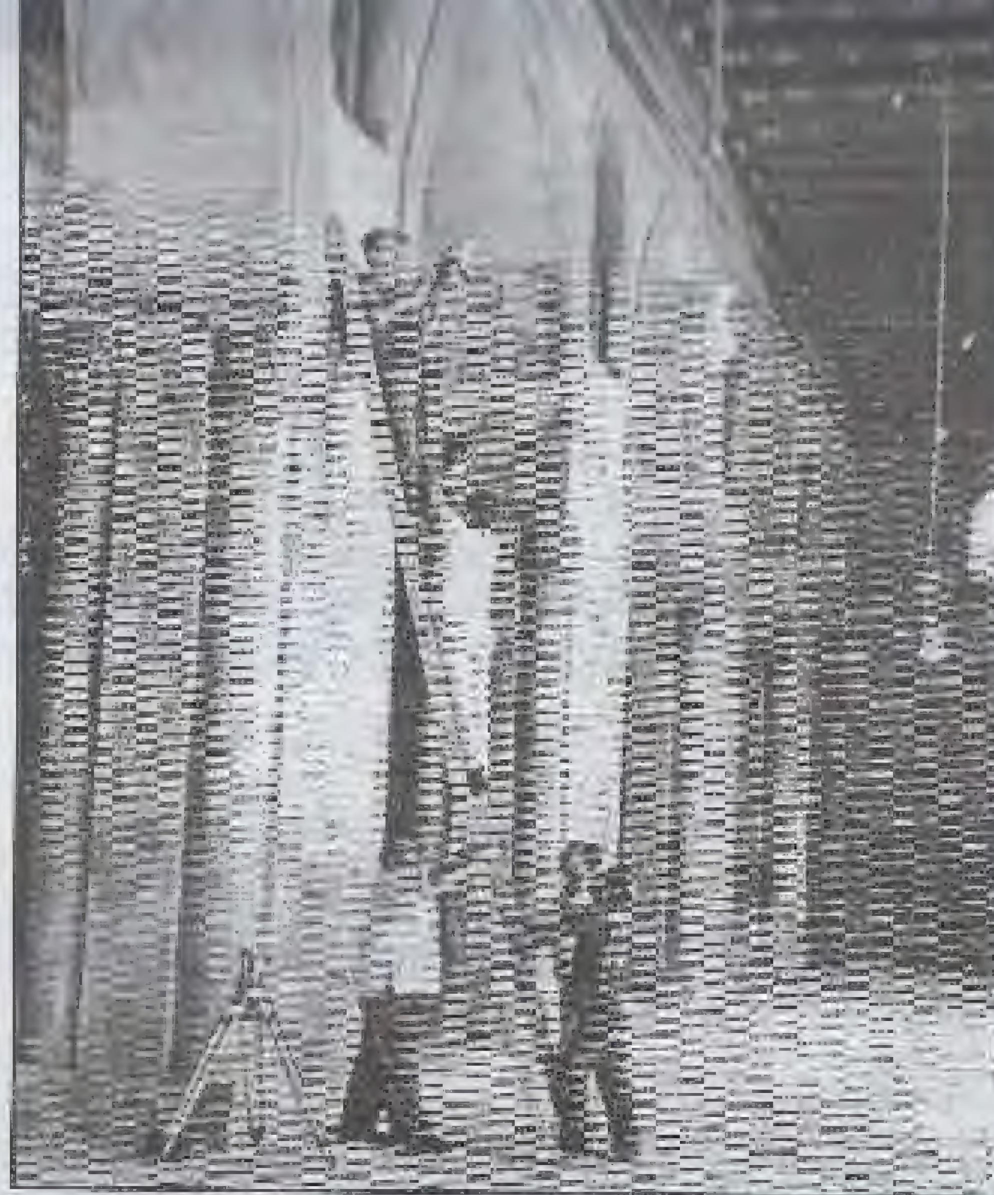
## • الزاوية الذاتية

عندما تأخذ زاوية التقاط الكاميرا وجهة نظر الكاميرا ذاتها، أو بمعنى آخر وجهة نظر الشخص الذي تمثله في الحدث، تكون هذه زاوية ذاتية، ولقد استعملتها كمثال في فيلم "الثأر" عام ١٩٨٤ إخراج **محمد خان**، حيث كانت يدي وهي تعبث بالمدية في وجه **يسرا**، هي يد الشرير المغتصب لها (أنظر الصورة رقم ٦٥)، أو حين تنطلق الكاميرا جارية في ميدان التحرير خلف أحد اللصوص في أحد الأفلام، كما استعملت هذه الزاوية في كثير من حركات الكاميرا الحرة المحمولة باليد في التصوير بشوارع القاهرة. كما تكون هذه الزاوية محببة في اللقطات المؤثرة في الضرب والمشاجرات، سواء من وجهة نظر الضارب أو المضروب.

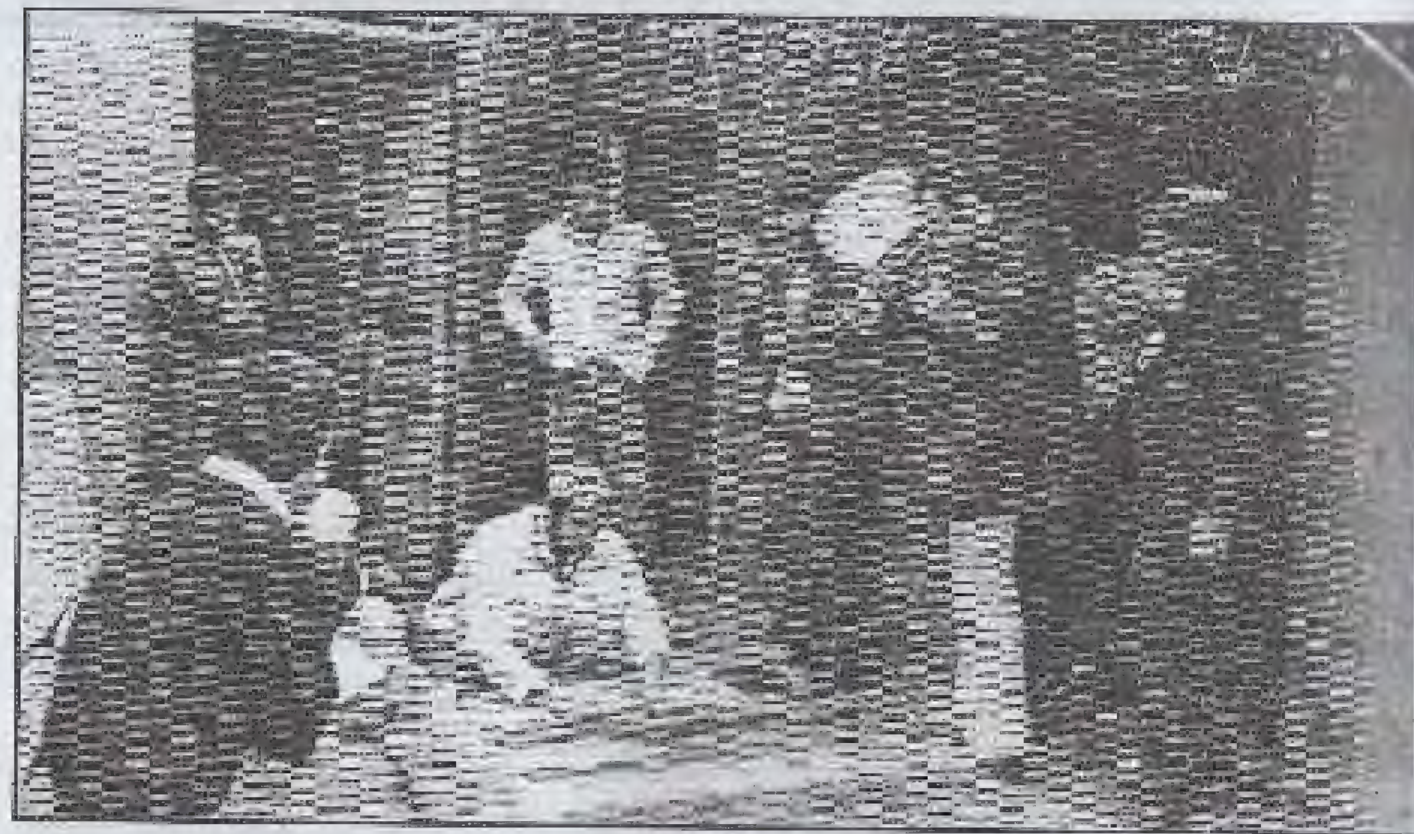
ولكن يجب ألا تستهوينا هذه الزاوية؛ لأن استمرارية استعمالها ربما تفقد الحدث تسلسله من وجهة نظر الموضوع أو طريقة سرد المخرج، ولهذا يجب الاحتراس في توظيفها مع الحدث.

ومن الاستعمالات الجيدة لهذه الزاوية ما صنعه المخرج **محمد حسيب** في فيلم **"استغاثة من العالم الآخر"** عام ١٩٨٤ حين جعل الكاميرا تتحرك في حجرة نوم بوسي حولها وبجوارها حرة وكأنها روح طبيبها المتوفي المحتاج إلى مساعدتها.





صورة رقم ٦٢- أثناء الاستعداد لالتقاط زاوية علوية مرتفعة من على سلم في جامع السلطان ابن طولون في الفيلم التسجيلي «الصلاة» عام ١٩٨٢.



صورة رقم ٦٣- لقطة علوية مرتفعة لتفصيلة نسج في الفيلم التسجيلي «مصير رجل حكيم في شئون القرية والتعليم» عام ١٩٧٦، ويلاحظ اللقطة المرتفعة لتفاصيل العمل.



صورة رقم «٦٤» المؤلف معلق بالكاميرا أسفل جسر خرساني لالتقاط زاوية رأسية ٩٠ درجة في فيلم «سأعود بلا دموع» مع المخرج تيسير عبود وفني الاضاءة فوزي لبيب وفني الكاميرا عبدالغني أبو عمر.



صورة رقم ٦٥– لقطة من فيلم «الثأر» ليسرا والمصور يستعمل يده في لقطة ذاتية للمعتدى عليها بالمدية، وبجواره المخرج محمد خان.



## ٩ - النسبة التى أحبها

المقصود بالنسبة هنا نسبة الكتل والأشياء بعضها إلى بعض فى المساحة الموجودة داخل الصورة السينمائية، فلكل مدير تصوير ومخرج حب ذاتى فى شكل تكويناته ونسب الأشياء فى الصورة .

وإذا كان عصر النهضة الأوروبية قد اهتم بوضع الأشياء فى منتصف الصور كمركز للاهتمام وجمال التكوين وسار على هذا المنوال فنانون مختلفو المذاهب والاتجاهات لزمن كبير .

أو كما قيل أن نسبة القطاع الذهبي فى الفنون الكلاسيكية هى النسبة المريحة للعين ، وهى نسبة تتراوح بين ١ : ١,٥ تقريباً وبالضبط كما حسبت هى ١ : ١,٦١٨، واعتبرت أنها النسبة المثلى .

إلا إنى فى رؤيتى للصورة السينمائية بمساحتها المستطيلة المعروفة ، أن تحتل



صورة رقم «٦٦» لقطة لسهير المرشدي في فيلم «حبال من حرير» جالسة في الثلث الأيمن وثلثي باقي الصورة الأيسر من المنظر الطبيعي الموجود.



صورة رقم «٦٧» لقطة من فيلم «عمر ٢٠٠٠» لأحمد حلمى ومنى زكى، ويلاحظ النسبة فى تكوين الصورة.

نسبة الأشياء المهمة الثلث نسبة ١/٣ من التكوين ليبقى باقى مساحة الصورة وهو ٢/٣ فراغاً به أشياء فى المنظر أقل أهمية . وهذا يعنى لى أن العلاقة بين الكتلة الحية فى الغالب يجب أن تكون هى الثلث (١/٣) ، بينما المساحة والكتل الأقل أهمية فى الباقى .. ويظهر هذا جليا فى عملى مع اللقطات المتوسطة للأفراد والأبطال فى أفلامى ، وهو فى نظرى يكون فعالاً بشكل مؤثر كما أعتقد .. وإننى أضع نسبة الثلث (١/٣) هذه فى أحد الجوانب ، سواء جهة اليمين أو اليسار بدون تمييز على حسب تقطيع الفيلم الذى وضعه المخرج ، وكنت أبتعد بشكل تلقائى عن أن تكون نسبة الثلث فى منتصف الصورة – أى التكوين ، ويتضح هذا من الصور المنشورة من أفلامى (انظر الصور من رقم ٦٦ إلى ٦٨) .

كما أن المحافظة على هذه النسبة الجمالية المريحة تتطلب منى جهداً مضاعفاً أثناء حركة الكاميرا وحركة الأشخاص ، وبخاصة عندما تكون الحركة حرة بالكاميرا المحمولة على اليد .

وتكتسب هذه النسبة أهمية مضاعفة منى كذلك فى تناسق الألوان ، لأنه يجب ألا تكون درجة سيادة اللون فى هذه النسبة (١/٣) أقل سيادة لونية من الصورة ككل





صورة رقم «٦٨» لقطة من فيلم «بستان الدم» ليسرا، ويلاحظ النسبة المحببة لنفسى فى تكوين الصورة.

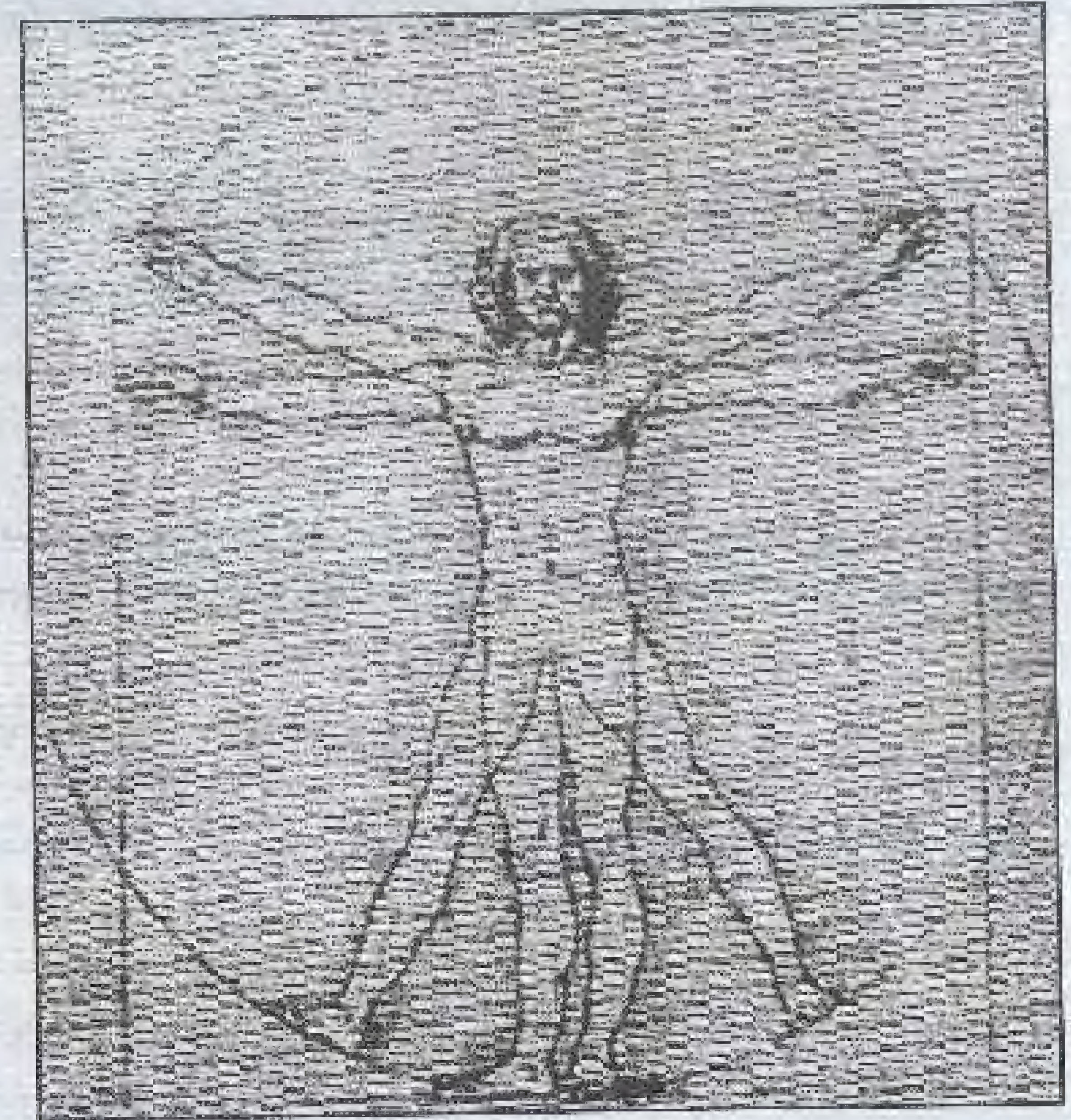
(لمزيد من المعلومات عن استخدامى الألوان فى أفلامى يرجى الرجوع إلى كتابى "**تجربتى مع الصورة السينمائية**" –الجزء الأول– مارس ٢٠٠٤– من سلسلة آفاق السينما) .

ومن المهم أن تكون مساحة الثلثين (٢/٣) التى هى أقل أهمية أمام نظر وفى اتجاه وجه الشخص (انظر الصورة رقم ٦٦) ؛ لأن هذا مريح وذو معنى مفتوح الشخص والأحداث والدراما ، حتى لاستمرارية الرؤية إلى ما هو خارج إطار الشاشة . أما إذا كانت مساحة الثلثين (٢/٣) خلف الشخص واتجاه وجهه إلى إطار الصورة ، فمعنى هذا أن شخصيتنا محاصرة فى مكان ضيق وأن هناك شيئاً غير مريح فى اللقطة وبالتالى الحدث . وأحب أن أضيف أن لكل مدير تصوير رؤيته الخاصة فى النسبة التى تريحه وكلامى هنا لا ينطبق إلا على تصويرى فقط ، حتى لا يفهم من قولى هذا أن مدير التصوير الذى لا يهتم بهذه النسبة يكون غير جيد .

وبالطبع ، هذه النسبة مثالية بالنسبة لى فى شكل الصورة المستطيلة الأفقية فقط، بينما الوضع يختلف تماماً فى تركيبة وضع النسبة بالنسبة للأبعاد الرأسية للصورة، حيث سيحكمها فى نظرى كل قوانين التكوين المعروفة ، وإن كنت أنا شخصيا أفضل كذلك نفس النسبة رأسياً .

## ١٠ - الاتزان والتوازن

خلق الله عز وجل الإنسان في أحسن تقويم ، في شكله واتزان نصفي جسمه وتماثلهما (انظر الصورة رقم ٦٩) . والاتزان والتماثل معنا منذ أن خلقنا الله وتعودت رؤيتنا على ملاحظته وفهمه واستيعابه ، وهذا ما نهلت منه فنون البشرية



صورة رقم «٦٩» اتزان كامل لجسم الإنسان بين نصفيه، من رسومات الفنان ليوناردو دافينشي في عصر النهضة، والدائرة والمربع المرسومان يدلان على التماثل والتناسق بين طول الأذرع وجسم الإنسان وبالتالي الاتزان في الشكل. «وخلقنا الإنسان في أحسن تقويم» صدق الله العظيم.

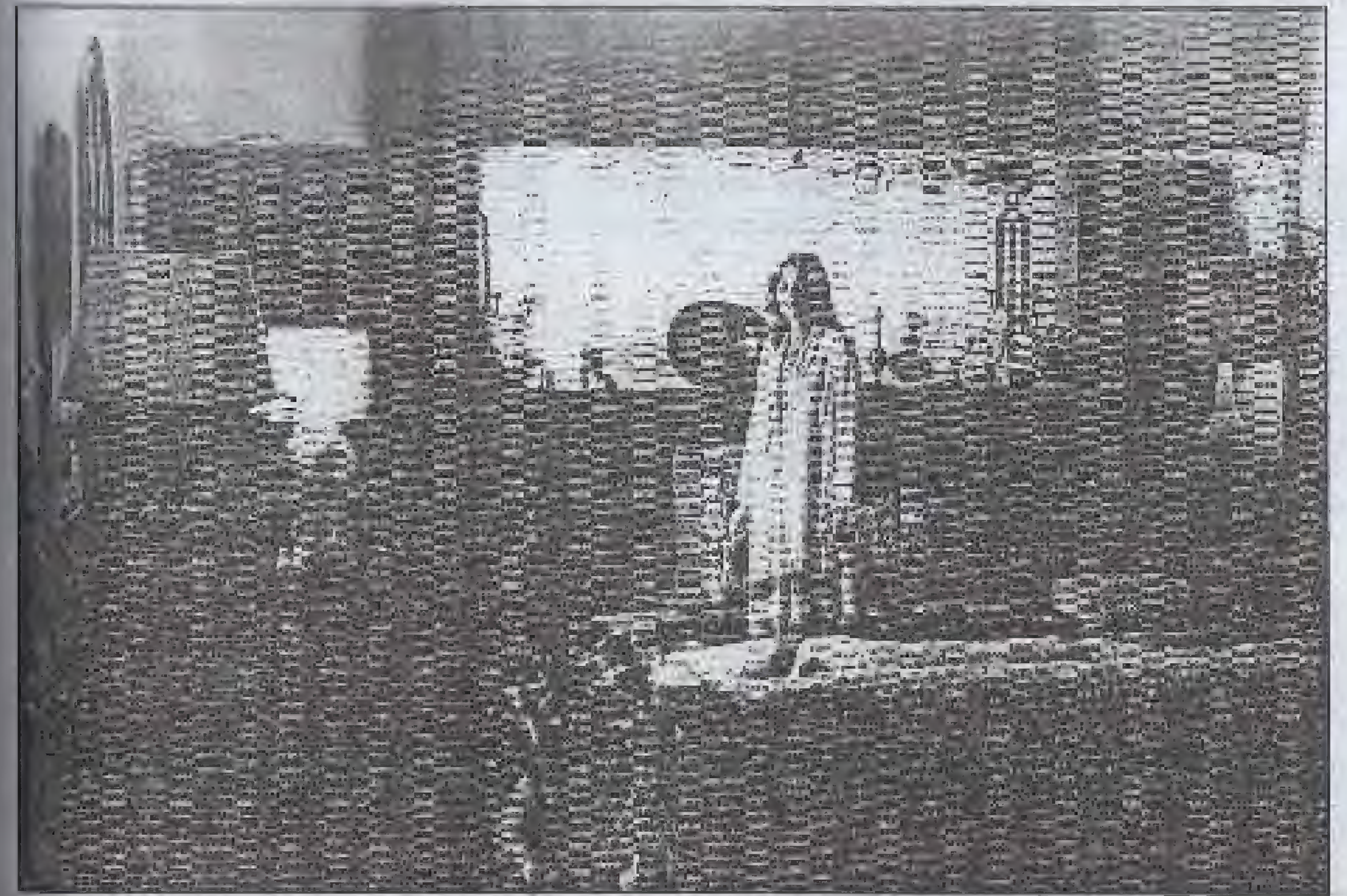




صورة رقم «٧٠» لقطة من فيلم «بستان الدم» تشمل فنانين تونسيين وعزت العلايلي ويسرا والهام شاهين وهي مثال جيد للتوازن المتكامل في الصورة بين اليمين واليسار والوسط وأن كتلة اليمين تكاد تكون أثقل بسيطا لقرب كتلة الوسط إليها، عكس كتلة اليسار، التي تبعد الهام شاهين عنها كثيرا.

وسارت على هدى ما عودنا عليه الخالق ، ولذا فإن كل اتزان سوى ومقبول في لغة ومعنى الرسم والصورة يجب أن يكون هناك تعادل بين نصفيه أو جانبيه ، وأى خلل بين جانبيه يأخذ معنى آخر.

فإذا زاد الاتزان في أحد الجوانب بالصورة وسقط بثقله إلى أسفل ، فإن من



صورة رقم «٧١» صورة أخرى من فيلم «بستان الدم» لنوع اخر من التوازن والاتزان في اللقطة وإن كان ثقل الصورة الأساسي في المنتصف، فإن أطراف الصورة بما تحمل من (اباجورات) تجعل ذلك التوازن الهادئ الصورة ملحوظا، بالرغم من وجود عمود نافذة قاطعا من الجهة اليسار، وإذا تحركت الفتاة يسرا إلى اليمين أو إلى اليسار في فراغ الصورة فإن مما لا شك فيه سينتقل ثقلها الحي معها في كل مكان، ولكن سيبقى توازن الصورة ثابتا مع ذلك .

المتلقي أن الجانب الآخر سيرتفع ويكون أخف ، ولكن بما أنه الأعلى فهو هنا الأقوى والمسيطر ، ولكنه ليس شرطاً مطبقاً بشكل حسابي هندسي فإن لكل قاعدة استثناء . وسيكون المعنى المعترض في الصورة السينمائية من مفردات التكوين والاتزان بمحتوياتها ، من كتل وخطوط وتباين وألوان وغيرها ، لأن فنان الصورة في كافة العصور وبكل الوسائل يلجأ إلى ذلك لبيان الموضوع المطروح لدراما الصورة . ومن حالة الاتزان وعدمه وجدت مجموعة من صور أفلامي (انظر الصورة من رقم ٧٠ إلى الصورة رقم ٧٢) .





صورة رقم «٧٢» صورة أخرى من فيلم «بستان الدم» وهنا نلاحظ خللاً في توازن الصورة حيث كتلة اليمين المتمثلة في الثلاث أشخاص أقوى كثيرا من كتلة اليسار ليسرا وهي جالسة، وبالتالي بالأمر به خلل.. وهي ما يعبر عنه الفيلم ، حيث كانت تعاني من أرق نفسي وهوس في رؤيتها للأشياء بالفيلم.

## ١١ - التضاد المرئى

ماذا يعنى التضاد فى التكوين السينمائى ؟ هو تنافر بين عناصر وكتل موجودة داخل إطار الصورة ، متباعدة الإحساس ومتنافرة مثل قطبى المغناطيس ، ويمكن أن يكون هذا التضاد كاملاً فى الكتل الحية مثل الأفراد ، حين يكون وضع أجسامهم فى الصورة إلى ظهر بعض ، أو وجوههم متباعدة عكس بعضها البعض، أو نظراتهم إلى طار اللقطة ، وحتى يكون هناك تضاد فى التكوين إذا كانت



صورة رقم «٧٣» لقطة من فيلم «سأعود بلا دموع» لمصطفى فهمى ورشدى أباظة وهى هنا مثال جيد التضاد فى التكوين حيث ظهرها ككتل متقابل معكوس، واتجاهات النظر للأبن مصطفى فهمى تبعد تماماً عن نظرة الأب رشدى أباظة، وإذا كان فى جزء من المشهد السينمائى ستكون نظرة الأب عكس الأبن تماماً، حيث التناقض بين تفكيرهما فى ادارة المصنع وقيادة العمال.



ظهورهم فى نفس الاتجاه ولكن نظرات الشخصيات متباعدة ، وأهم ما يميز التكوينات المتضادة هو الشعور بتأثيرها ومعناها مباشرة ، وبالطبع يمكن أن تحمل هذه التكوينات أكثر من شخص وجماعة ، بل حتى يمكن أن تكون لكتل صماء أو طبيعة صامتة .

وبعض المخرجين يقعون فى التصنيع الفج لحركة التضاد فى الصورة لتلائم الموقف الدرامى ، وبالذات كما ألاحظه منتشرا فى مسلسلات التليفزيون وبشكل يكون مضحكاً .

وأفضل دائما أن التكوين المتضاد فى صورتى سلساً وملائماً مع عناصر التشكيل الباقية ، وبعيداً عن الصنعة الظاهرة ، وأنا فى رأيى أن المخرج الضعيف هو الذى يلجأ إلى الصنعة فى هذا النوع من التكوين .

إن المشاهد يجب ألا يفكر للحظة فى التركيبات الحرفية التى فى الصورة ، بقدر الاندماج الكامل مع الدراما وقصة الفيلم ، ولقد وجدت بعضاً من صور أفلامى لهذه التكوينات (انظر الصورة رقم ٧٣).

# ١٢ - الإيقاع البصرى

أن تجعل فى الصورة السينمائية إيقاعاً بصرياً شىء سيفيدها دراميا بالتأكيد ، ولكن الإيقاع العام للفيلم والمشهد هما مسئولية المخرج والمونتير الجيد ، ولكنى كمصور من الممكن أن أساهم بالرأى والعمل فى ذلك الإيقاع البصرى إذا سمحت الظروف التحضيرية بذلك فى مكان التصوير الحقيقى أو تجهيزه بذلك ، أو فى التخطيط له مسبقاً فى بناء مناظر معينة فى الديكور ، أو استعمال أكسسوارات تفيد هذا ، والإيقاع فى الصورة السينمائية إما متحركا أو ثابتاً ، ففى الحركة تتحرك الكاميرا بين كتل شىء ما يعقبها فراغات ، ثم كتل يعقبها فراغات ، وهكذا دواليك أو أى شىء يتماثل مع ذلك . ويأخذ هذا الإيقاع البصرى المتحرك قوته



صورة رقم «٧٤» لقطة من فيلم «الشيطان يعظ» لنور الشريف ونبيلة عبيد، لاحظ نوعية الإيقاع البصرى فى اللقطة، حيث أنه رتيب وأشبه لقضبان السجن فى الحيرة التى تنتابهما فى التخطيط للهروب والزواج والبعد عن فتوة الحى.





صورة رقم «٧٥» لقطة من فيلم «بستان الدم» ليسرا ونوع آخر من الإيقاع الرتيب، ولكن تتحرك الكاميرا بين سور حاجز السلم فى إيقاع يساعد على تردد فكر وحيرة يسرا فى الموقف الفيلمى، كما يلاحظ الزاوية العلوية التى تسيطر على اللقطة.

وإيقاعه وسرعته – أى زمنه – من حركة الكاميرا على الأشياء ، وكمثال من أعمالى مع المخرج **عاطف الطيب**، لإيقاع حركى رتيب متحرك ، ما صنعناه فى فيلم "**البرىء**" عام ١٩٨٦ ، حيث تستعرض الكاميرا وهى على القاطرة بانوراما متحركة للريف المصرى الأخضر الجميل ، ومع حركة البان تتوجه الكاميرا إلى أمام القاطرة وتركز على القضبان الحديدية بما تحمل من (فلنكات) متراصة لتحول الإيقاع البانورامى الجميل لمناظر الريف إلى إيقاع القطار وهو ينهب القضبان للطريق بسرعته وقوته، وهو أسلوب بليغ للغاية لعاطف الطيب فى تغيير بين الجميل البطىء والسريع القبيح وبشكل سلس للغاية، وهنا تكمن عبقرية عاطف الطيب فى تقديم السهل الممتنع فى عمله وبشكل يفجر فعلاً طاقة الإبداع فى تنفيذ مثل هذه الأفكار على الصورة ، لأن القطار يحمل بداخله المجندين الذين سيلتحقون كحراس فى سجن الصحراء ، على معارضين ومثقفين يطلق عليهم أعداء الوطن .

وهذا يدفعنى إلى القول بأن توحد فكر وتوجه المخرج ومدير التصوير يرتقى

بالصورة السينمائية كثيرا ، ويخلق تلك البلاغة المرئية التى أتكلم عنها.

وليس شرطا أن يكون الإيقاع السينمائى متحركاً بحركة الكاميرا ، بل يمكن أن تكون حركة الشيء داخل إطار الصورة محدثةً للإيقاع ، أو يكون الإيقاع فى أشياء ثابتة وظاهرة فى الصورة ، مثل : أعمدة ، سيقان ، أذرع ، كتل صمّاء وغيرها ، ويكون خلفها الحدث أو الممثلون ، وإذا كانت المسافات متساوية بين هذه الأشياء فستحمل الصورة إيقاعاً رتيباً أو متردداً (انظر الصورتين ٧٤ ، ٧٥) ، ولكن على العموم به شيء من عدم الراحة ، أما إذا كانت الفراغات بين الكتل غير منتظمة، فإن المعنى يزداد حيرة ، ويصل الإيقاع إلى تشتت كامل إذا كانت تكويناته غير منتظمة وبشكل مقصود .

وفى الأفلام العالمية التى تحصد الجوائز ألاحظ تلك البلاغة الجميلة فى استعمال الإيقاع البصرى بدون تصنع مبالغ فيه وبسهولة فعلية فى مفردات اللغة السينمائية ، وبعيدا عن تدخلات مونتاجية حديثة فيما يسمى مرحلة ما بعد التصوير POST PRODUCTION، حيث يؤدى المونتاج وحركة الصورة أو الأشياء بداخلها إلى سرعات وبطء غير طبيعى (صناعى) ، أعتقد أنها ستزول من كثرة استعمالها الآن فى السينما العالمية ، وبشكل مبالغ ساذج يعترض عليه كثير من الفنانين السينمائيين الذين يحترمون قيمة الإبداع الذى يصنعونه .



## ١٢ - الاتجاه الحركى ( تجاوزا )

فى فن الرسم والنحت التشكيلى والصور الفوتوغرافية الثابتة ، تحمل الموضوعات داخل إطار الصورة أو العمل اتجاهات إيحائية ، تجعل الحدث أو المنظر ذا اتجاه حركى معين وتشد النظر إليه . وكنت أحب أن أشرح دائما لطلابى فى قصر السينما مثلا رائعا لهذا من أعمال الفنان المثال **محمود مختار** (١٨٩١-١٩٣٤) فى منحوتته "رياح الخماسين" (انظر الصورة رقم ٧٦) ؛ لأنه عبر عن الإيحاء الحركى القوى لمقاومة جسم الفلاحة للريح العاتية ، بتعبئة الريح لردائها من الخلف وقد جعل منه قوساً محيط دائرته إلى الداخل ، مما زاد من قوة الريح ومقاومة الجسد ، وفى الوقت نفسه حافظ على جمالية متقنة لها كأنثى فى التكوين العام وما يحمل من خطوط منحنية مجسمة لجسدها .



صورة رقم «٧٦» تمثال الخماسين للفنان محمود مختار.



صورة رقم «٧٧» لقطة من فيلم «الأبالسة» لنورا ومحمود عبدالعزيز، ويلاحظ (تجاوزا) أتجاه الحركة المتجة إلى اليمين بعنف فى محاولة أغتصابها



صورة رقم «٧٨» لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان» لعادل أمام ويسرا، وتظهر الإتجاه الحركي العنيف إلى أمامية الصورة بشكل جيد.



وإذا كان هذا الإيحاء الحركى يصلح فى الفنون التشكيلية المجسمة أو ثنائية الأبعاد كالصور المرسومة أو المسجلة فوتوغرافياً والثابتة ، إلا أننا فى الفن السينمائي – الذى هو أصلاً فن الحركة والاتجاهات – نتجاوز هذا الهدف تماماً ، ل يصبح منطقاً كاذباً فى هذا الفن .

ولكن هل معنى ذلك أنه غير موجود ؟؟

فى الحقيقة أنه موجود بكثرة ، بل وبأسلوب أكثر تعقيداً ، حيث إن التكوينات السينمائية هى فى غالبها متحركة وذات اتجاهات متعددة ومتباينة ، ويأتى التركيب فيها من تداخل حركتى الكاميرا والشىء داخل إطار الصورة ، لذا فإن فهم ووعى دير التصوير لسيبات الاتجاه الحركى يفى بالغرض الدرامى ويساعده ، ويجعل ورته أكثر حيوية ونشاطاً ، وتبعد عن خمول الاستاتيكية المرئية . وما سأعرضه ن صور أفلامى هو تحليل لاتجاه الحركة تأتى قيمته أصلاً من وجوده داخل العمل الفنى للفيلم ، وليس كصور فوتوغرافية فقط لهذه الحركة ، وإن كانت قد عبرت بشكل ا عن هذا الاتجاه . (انظر الصور أرقام ٧٧ ، ٧٨) .

# ١٤ - الكتلة الضاغطة

حين أنشد تكوينا غريبا بشكل ما ، وغير مريح ، وشاذ ، على أن أذهب بتفكيري وذهني إلى استغلال قيمة التكوينات ذات الكتل الضاغطة من أعلى ، فدائما ما تكون المنطقة العليا في التكوينات المريحة للطبيعة من الصورة مفتوحة ليس بها أشياء ذات ثقل ، ويفضل أن يكون بها بعض من تكوينات خفيفة مساعدة ، وهذا راجع إلى طبيعة الحياة والأشياء ، والفهم لها ، لأن كل شيء في الكون واقع تحت تأثير الجاذبية الأرضية ، وبالتالي الأشياء راسخة ومستقرة التكوين أسفل الصور والمناظر .

ولكن في حالة عمل العكس من ذلك ، بأن أضع في التكوين مثلا مساحة سيادية في أعلاه ، تكون ملحوظة وضاغطة ، فإن ذلك يدخلنا في معنى عدم الراحة والقلق من التكوين .

ويمكن أن تكون هذه المساحات الضاغطة في التكوين من أعلى جزء من نجفة أو قطعة من أساس ، أو جزء من منضدة ، نعمل على إظهارها بهذا الشكل غير المريح في اللقطة ، ويجب أن يكون لون هذه المساحات الضاغطة في التكوين في مستوى داكن فهذا أفضل ويعطي التأثير بوضوح ، لأن استعمال ألوان فاتحة يقلل كثيراً من قوة تأثير هذه التكوينات .

وللأسف لا تتوافر لديّ صور من أفلامي لهذه النوعية من التكوين ، ولكني أتذكر أني استعملت هذه النوعية مثلاً في أفلامي مثل **"الحقونا"** عام ١٩٨٩ ، إخراج **علي عبد الخالق** ، أو فيلم **"الناجون من النار"** لنفس المخرج ، وفيلم **"العشق والدم"** عام ٢٠٠٠ **لأشرف فهمي** وغيرها من الأفلام .



# ١٥ - التنوع ومركز الاهتمام الأول

مدير التصوير الجيد، هو من يستطيع أن يتوع في تكويناته الموحية الجمالية بشكل إبداعي مؤثر في صورته، وليس معنى التنويع أن تكون الصورة (سمك .. لبن.. تمر هندي) كما يقول المثل، بل يجب أن يختار ما هو مناسب لها من عناصرها الطبيعية في مكان التصوير أو يضيف إليها عناصر أخرى صناعية تساعده فيما يريد أن يصل إليه ، بحيث تكون عناصر ومفردات تكوين الصورة مكملة لبعضها البعض . وقريحة وخبرة وفن مدير التصوير هي التي ستعطينا جمالاً أو قبحاً ، أو درجة متوسطة من التكوينات المطبقة نظرياً . فجميع مديري التصوير ، في أرجاء المعمورة يلمون جيداً بقواعد التكوين النظرية ، ولكن كل واحد منهم يستعملها بطرق مختلفة عن الآخر ، فيها ابتكار وفن وجمال من ذوقه خادماً غرض الفيلم والدراما .

ويعمل مدير التصوير على أن يضع في لب الصورة مركزاً للاهتمام الأمثل



**صورة رقم «٧٩» لقطة من فيلم «الكنز» لفاروق الفيشاوي ويوسف داود والهام شاهين ويلاحظ أن بقعة الضوء هي التي كشفت كل شيء وبالتالي في المركز المهم.**

والأول، بحيث تتجه كافة عناصر القوى فى التكوين إليه ، وهذا المركز الأول فى الصورة السينمائية يصنعه مدير التصوير بكافة الوسائل الحرفية التى تحت يده من ضوء مثلاً (انظر الصورة ٧٩) ، أو لون كما أوضحت فى الجزء الأول من الكتاب المنشور فى سلسلة **آفاق السينما**، فى شهر مارس ٢٠٠٤، أو عن طريق التكوين والحركة وهو ما يميز الفن السينمائي وينفرد به ، وكل ما سبق عرضه يمكن أن نزيد عليه بعضاً من الإيضاحات المهمة المتمثلة:

– فى التكوينات السيادية .
– فى التركيز البؤرى للعدسة .
– فى التفرد .
– فى الانحصار داخل الإطار .
– فى النظرة خارج إطار الصورة .
– فى لغة الوجه .



صورة رقم «٨٠» لقطة من فيلم «الشيطان يعظ» تضم توفيق الدقن ونور الشريف وفريد شوقى ومجموعة من الرجال، يلاحظ أن الفتوة فريد شوقى هو الوحيد فى التكوين الذى يقف على شىء مرتفع، وهذا يجعل من مكانه بروز فى التكوين منفرد، لأنه أعلى كتلة فى اللقطة، كما أن وقوف الجميع يجعل من التكوين قوة وصلابة من الناحية العامة.





صورة رقم «٨١» لقطة من المسلسل العراقى «المتمردون» ويلاحظ الاهتمام بأساسية الصورة لزعيم العشيرة بحجمه الكبير المسيطر والباقى فى الخلفية، ويأخذ كذلك أتجاه حركته وجسمه الشكل المثلثى ذى القيمة إلى أعلى.

– فى سحر العيون .
– فى قيمة التفصيلة .
– فى الزاوية .

**– فى التكوينات السيادية :**

وهنا من الوهلة الأولى لمشاهدة اللقطة السينمائية سيكون للتكوين قوة ظاهرة سيادية لن تخطئها العين ( انظر الصور من رقم ٨٠ إلى ٨٣ ، وهى كلها لأمثلة مختلفة من أعمال فنية قمت بتصويرها ، تظهر السيطرة على السيادة فى اللقطة بقوة وبساطة ) . وبالطبع يوجد العديد من اللقطات فى مشاهد أفلامى يمكن أن تلاحظ بها هذا بدون تعقيد أو تكلّف فى استعمال عناصر التكوين .

**– فى التركيز البؤرى للعدسة**

وهذا من عيوب العدسات والبصريات عموماً . ولكننا كمصورين نستغله لنضع الشىء المهم فى التركيز البؤرى الواضح للقطة حتى يأخذ تميزه ، وباقى الصورة فى



**صورة رقم «٨٢» لقطة من فيلم «المرأة التى هزت عرش مصر» لفاروق الفيشاوى ومجموعة، ويلاحظ هنا أن التكوين السيادى تتجمع خطوطه فى المنتصف تقريباً، حيث يؤكد ذلك إتجاه خطوط القوى مع الصورة المعلقة على الحائط فى الخلفية مع وجود الكتلة الأساسية هناك.**

تركيز بؤرى أقل – أى فلو– وبهذا نجد فى اللقطة مستويين أو ثلاثة من درجات حدة الوضوح ، أهمها بالطبع الذى تكون حدة وضوحه أعلى (انظر الصورة ٨٤) .

**– فى التفرد**

ويأتى هذا التأثير بانفراد شىء ما فى اللقطة مختلف فى مكونه الموجود فى التكوين العام ، فهنا سيصبح هذا الشىء المختلف له أهمية شديدة تشد انتباه المشاهد (انظر الصورة ٨٥) ، ونحصل على تكوين جيد كلما كان الشىء المختلف فى اللقطة حياً مثل الإنسان فى مكان ووسط به جماد أو منظر عام طبيعى أو ما يشبه ذلك ، وهذا يساعدنا كذلك على العمل فى تركيز عناصر التكوين المتحدة معاً بشكل واحد كخطوط رأسية مثلاً ، بأن نضع بمكان ما بها عنصر تكوين شاذ الشكل ، وليكن دائرياً أو على شكل مربع أو مستطيل .. الخ ، فإن هذا سيجعل لهذا الشكل المختلف عن النسق العام للتكوين عنصر السيادة والتفرد .



**– فى الانحصار داخل الإطار :**

ولقد تكلمت عنه سابقاً .

**– فى النظر خارج إطار الصورة**

فى أحيان كثيرة يقوم المخرج بتوجيه نظرات الممثلين فى اللقطة إلى خارج إطار الصورة كشىء ملفت ومهم للحدث فى الفيلم ( انظر الصورة ٨٦ ) ، ومن هنا واجب مدير التصوير أن يساعد على إبراز ذلك بشكل جيد ، لأن إغفال مثل هذا ربما يضر بالسرد الفيلمى نفسه .

**– فى لغة الوجه**

الوجه والتعبير من خلاله من أهم مفردات ومميزات لغة السينما ، ولقد تنبه السينمائيون منذ البدايات إلى ذلك واهتموا به ، وبخاصة فى ذروة مجد السينما الصامتة ، بل إن عظمة ومجد هوليوود بنى واستثمر فى التركيز على جمال الوجوه والتعبير بها ، وتخليدها والعمل على نشرها وهو ما عرف بعد ذلك بنظام النجوم .

ويعتبر الناقد المجرى بيلا بالاش فى كتابه القيم **"نظرية السينما"**، وهو من منشورات المركز القومى للسينما وترجمة الأستاذ **أنور المشرى وأحمد الحضرى وفؤاد دوارة** عام ١٩٩١ – أن تعبير الوجه هو التعبير الأهم فى الفيلم السينمائى، بخلاف المسرح، فإن التركيز الدرامى للقطات المكبرة للوجوه فى الأحداث، يبين أنها تحمل من التعبيرات والتأثير ما يغنى عن شرح صفحات من الكتب فإيماءة من وجه يمكن أن تقول أشياء ، وإيماءة أخرى يمكن أن تحمل رعباً أو دهشة أو فاجعة أو حباً أو رغبة أو عاطفة أو شفقة .. وهكذا ، ولهذا اهتم مديرو التصوير دائماً بالعمل لإتقان المحافظة على جمال الوجوه السينمائية والتعبير بها وإظهارها بجودة. ولا يوجد مدير تصوير يهمل ذلك بتاتاً، ولكل منهم طريقته الخاصة فى إبراز ذلك .
(انظر الصور من رقم ٨٧ إلى ٨٩ ) .

**– فى سحر العيون**

إذا كان الوجه هو مرآة التعبير فإن العيون هى فاضحة هذا التعبير ، وبلاغة العيون بالتعبير لها قيمة متعاظمة فى نجاح الممثل درامياً ، وكثيراً ما يتم التركيز عليها فى اللقطات السينمائية ، وبخاصة حين تكون العيون جذابة وجميلة أو قوية وثاقبة ، ولقد وجدت فى أقلامى صوراً لبعض من هذه العيون (انظر الصورة رقم ٩٠).



صورة رقم «٨٣» لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان» لحاتم ذوالفقار وعادل أمام ويسرا، ويظهر بوضوح في التكوين السيادة الكاملة من خلال الاتزان بين حاتم ذوالفقار الجالس على الأرض ويسرا وعادل أمام الواقفين ولهما سيادة على اللقطة.

**– في قيمة التفصيلة:**

هذه نقطة مهمة للغاية وتخص المخرج أكثر من مدير التصوير ، فإنه في أحيان كثيرة يكون التركيز على تفاصيل معينة من اللقطة – في لقطات قريبة منفصلة أو في الحركة – من أهم مراكز الاهتمام البصري في السرد الفيلمي . ونقول عن المخرج الذي يتبع هذا الأسلوب إنه مخرج يهتم بالتفاصيل ويعمل على نسج فيلمه بإتقان ، وتكمن أهمية عمل مدير التصوير في ذلك في أن يجعل هذه التفاصيل تدخل في نطاق السرد من خلال الجمال والمعنى معاً ، وبكل ما يملك من أدواته السينيفوتوغرافية .

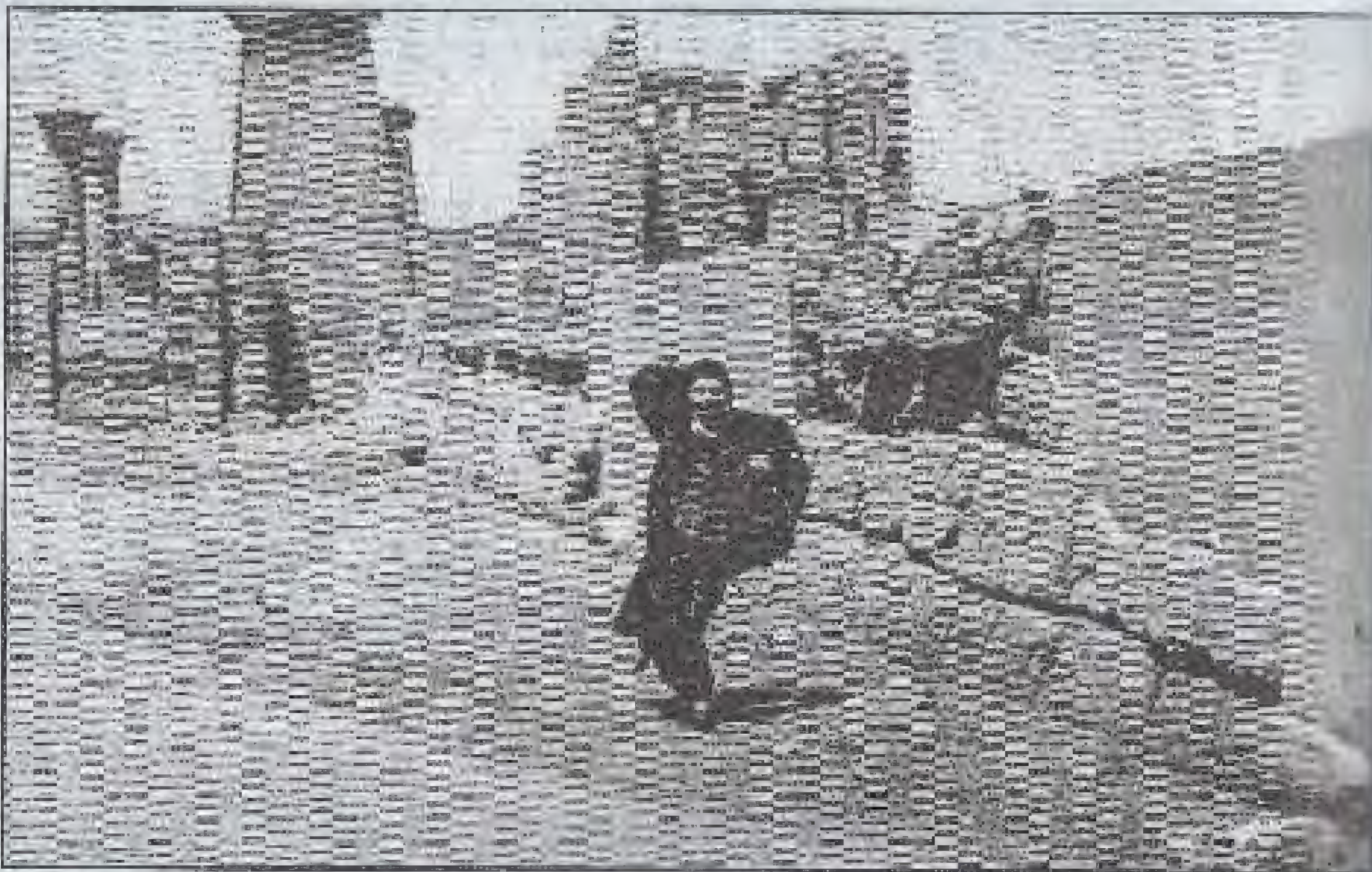
**– في الزاوية**

ولقد تكلمت عن ذلك آنفاً باستفاضة، وكذلك عن أهمية اختيار المخرج للزاوية الصحيحة في المقام الأول لإبراز الهدف الأول للصورة.





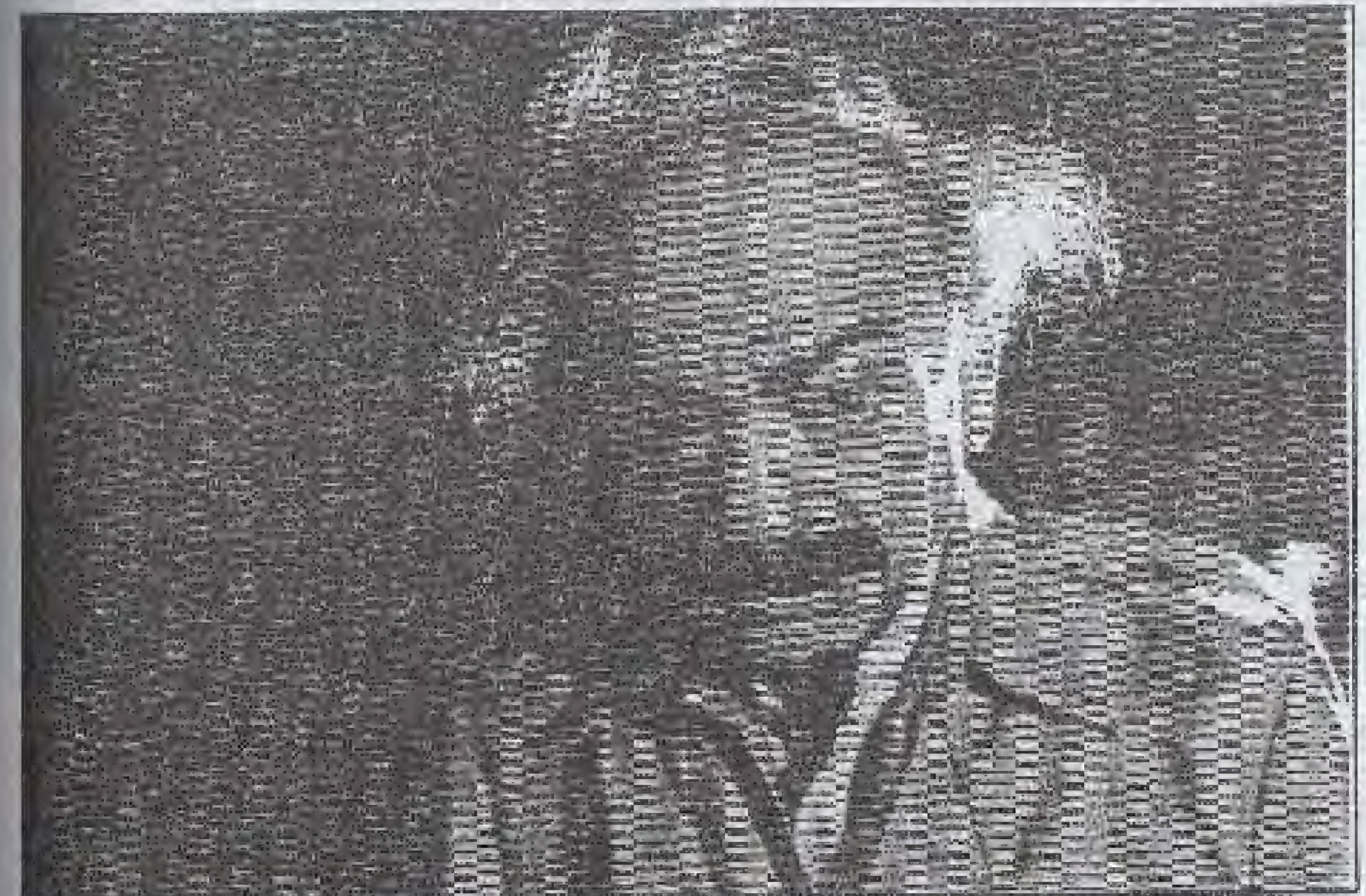
صورة رقم «٨٤» لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان» لأحمد راتب وعادل امام ويسرا وحاتم ذوالفقار، الوضوح البؤري لعادل امام يلفت النظر له وللحدث.



صورة رقم «٨٥» لقطة من فيلم «العشق والدم» لشيريهان. ويلاحظ وجود العنصر الحي الأكثر سيادة بين باقي المنظر المليء بالآثار.



صورة رقم «٨٦» لقطة من فيلم «أبو البنات» لمحمود ذو الفقار. يلاحظ هنا ان مركز الاهتمام الأكبر فى فى اتجاه النظرة خارج الصورة، مع وضع الجسم فى المنتصف تقريباً مع تحديده من جهه اليمين بكتلة التليفون واليسار بمصباح مضىء محصور بينهما.

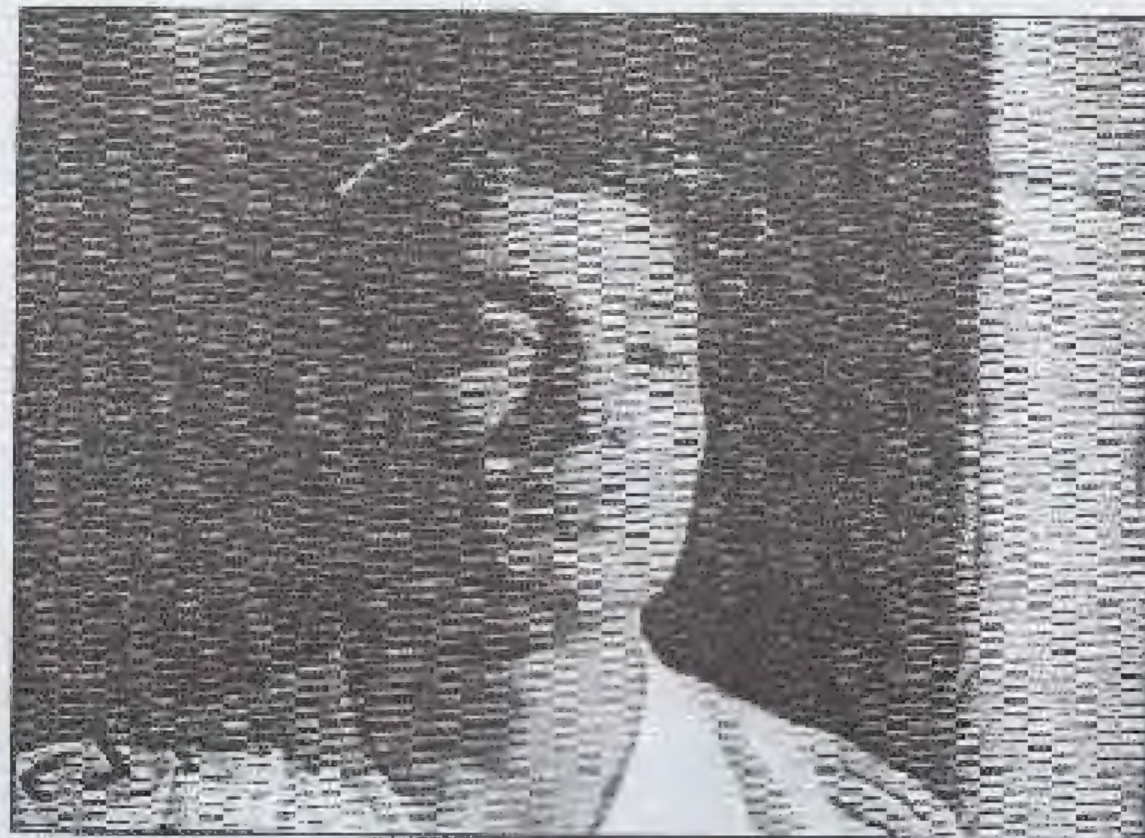


صورة رقم «٨٧» لقطة من فيلم «البيضة والحجر» لمحمود السباعى وتظهر أهمية اللقطة القريبة فى إظهار الشر والشعوذة التى فى شخصية بالفيلم.

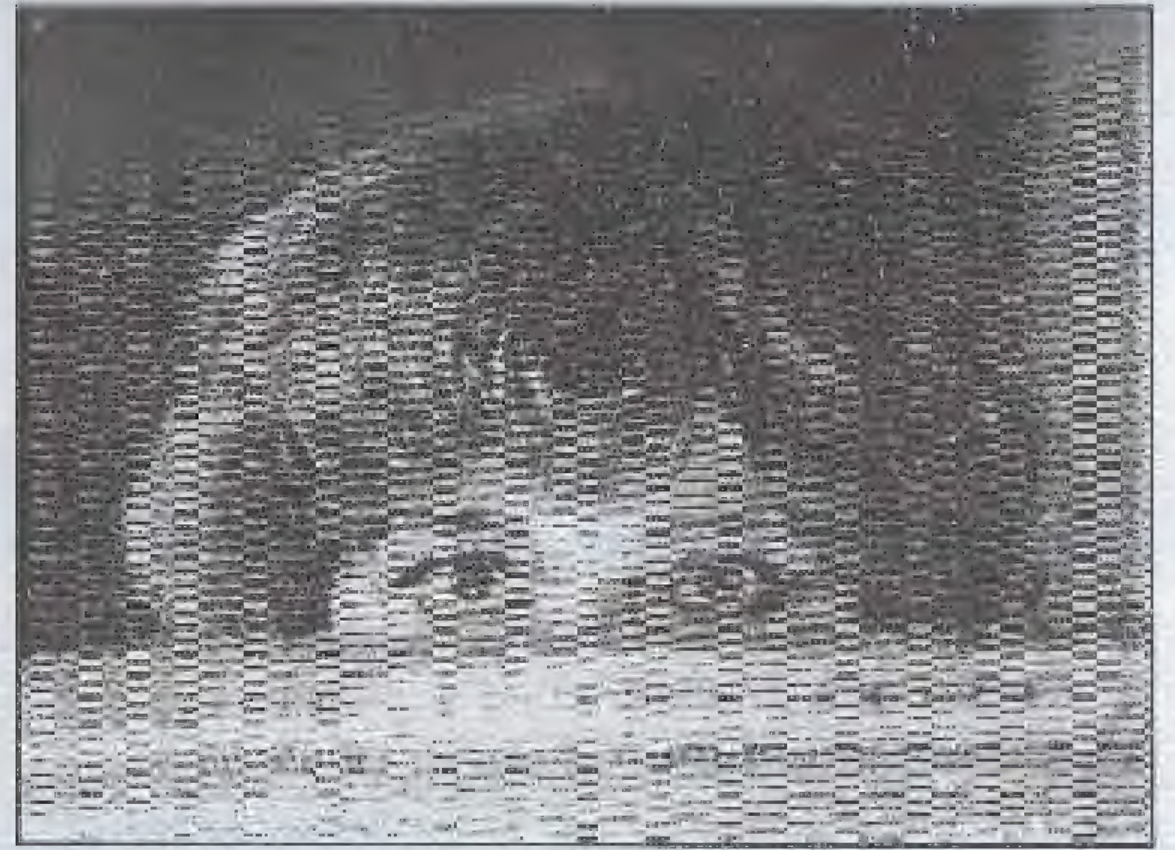




صورة رقم «٨٨» لقطة من فيلم «بستان الدم» لعادل أدهم ويسرا، وهنا مركز الاهتمام ينحصر فى إتجاه نظرة العيون إلى خارج إطار اللقطة، مع الجو العام للأضاءة وتقطيعها، وانحصار التكوين فى كتل مظلمة وخطوط ظلية.



صورة رقم «٨٩» لقطة من فيلم «مصر ٢٠٠٠» لخالد النبوى، فى لقطة قريبة تظهر تعبير مأساوى هام فى الفيلم.



صورة رقم «٩٠» لقطة لعيون مديحة كامل فى فيلم «أبو البنات» يظهر التعبير بها بشكل جميل وفاضح عن حالة الحب والانبهار التى انتابتها وهى تحضر حفلاً فى مستوى اجتماعى مختلف عن مستواها.



# الباب الثانى

# فى الحركة وكاميرا منطلقة

السحر بذاته هو ما أطلق عليه السينما توغراف في نهاية القرن التاسع عشر ومن وقتها وحتى الآن والكاميرا السينمائية –ومن بعد ذلك الإلكترونية– تسجل لنا الواقع والقصص والحياة بكل تفاصيلها وتشوقنا وتسلينا وتثقفنا، وبعدما كان ينظر للسينماتوغراف على أنها رجس من عمل الشيطان، أصبحت الصور السينمائية هي نتاج فن وعلم تاريخ طويل من جهد البشر.

وإذا كانت الصور و ضوءها أول المؤثرات التي جذبتني لحب السينما في مرحلة الهواية فإنني على النقيض لم أهتم بالحركة حتى عام ١٩٦٤ تقريباً، عندما شاهدت مجموعة أفلام فرنسية في أسبوع الفيلم الفرنسي الذي أقيم في سينما رمسيس (سينما نقابة المهندسين) بعد قطيعة لهذه الأفلام منذ العدوان الثلاثي على بلادنا عام ١٩٥٦، ولقد لفت نظري بشدة أسلوب حركة الكاميرا في هذه السينما التي أطلق عليها أفلام الموجة الجديدة، فقبل ذلك كانت الحركة في السينما التي أشاهدها تكاد تكون في كافة الأفلام سواء مصرية أو أجنبية ، متقاربة الأسلوب تقليدية ، كلاسيكية المنهج– لمزيد من المعلومات في هذه النقطة الرجاء الاطلاع على كتابي "اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية" الناشر المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٣ .

كانت الحركة في أفلام الموجة الجديدة لا حدود لها، منطلقة، مثل الريشة في مهب الريح تتحرك في أي اتجاه وبسلاسة لم تتعود عيني عليها، فالكاميرا حرة محمولة باليد ، تجري في الشارع وتصعد وتهبط الدرج، ترتفع وتنخفض وكانت وسيلة حية للتعبير ، مقتربة من الناس محاورة لهم باسترسال، ووقعت في غرام هذا الأسلوب في حركة الكاميرا وكانت محبوبتي.. ثم بعد ذلك كانت معشوقتي الكاميرا الألمانية الصغيرة الحجم ARRI- II C التي تم اختراعها في ألمانيا النازية عام ١٩٣٧، صغيرة خفيفة لتصوير أحداث جسام كانت تلوح في الأفق. ومع هذه الكاميرا الصغيرة الخفيفة كان لي جولات، وحتى بعد ظهور أجيال متطورة من نفس الماركة ARRI-BLأثقل وأكبر، إلا أنني لم أتخل أبداً عن حبي للحركة الحرة للكاميرا.

وقيمة الحركة في الأفلام كقيمة الشعر في اللغة فكلاهما لهما وزن وسلاسة وجمال ومعنى .



## ١- من الهواية بدأت

استعرت كاميرا خالي السينمائية مقاس ٨ مللي، الألمانية الصنع ماركة أجفا Agfa، وصورت بها لأول مرة عام ١٩٦٤، كانت معلوماتي وقتها بسيطة عن الفتحة الأساسية للتعريض وأشياء أخرى محدودة.

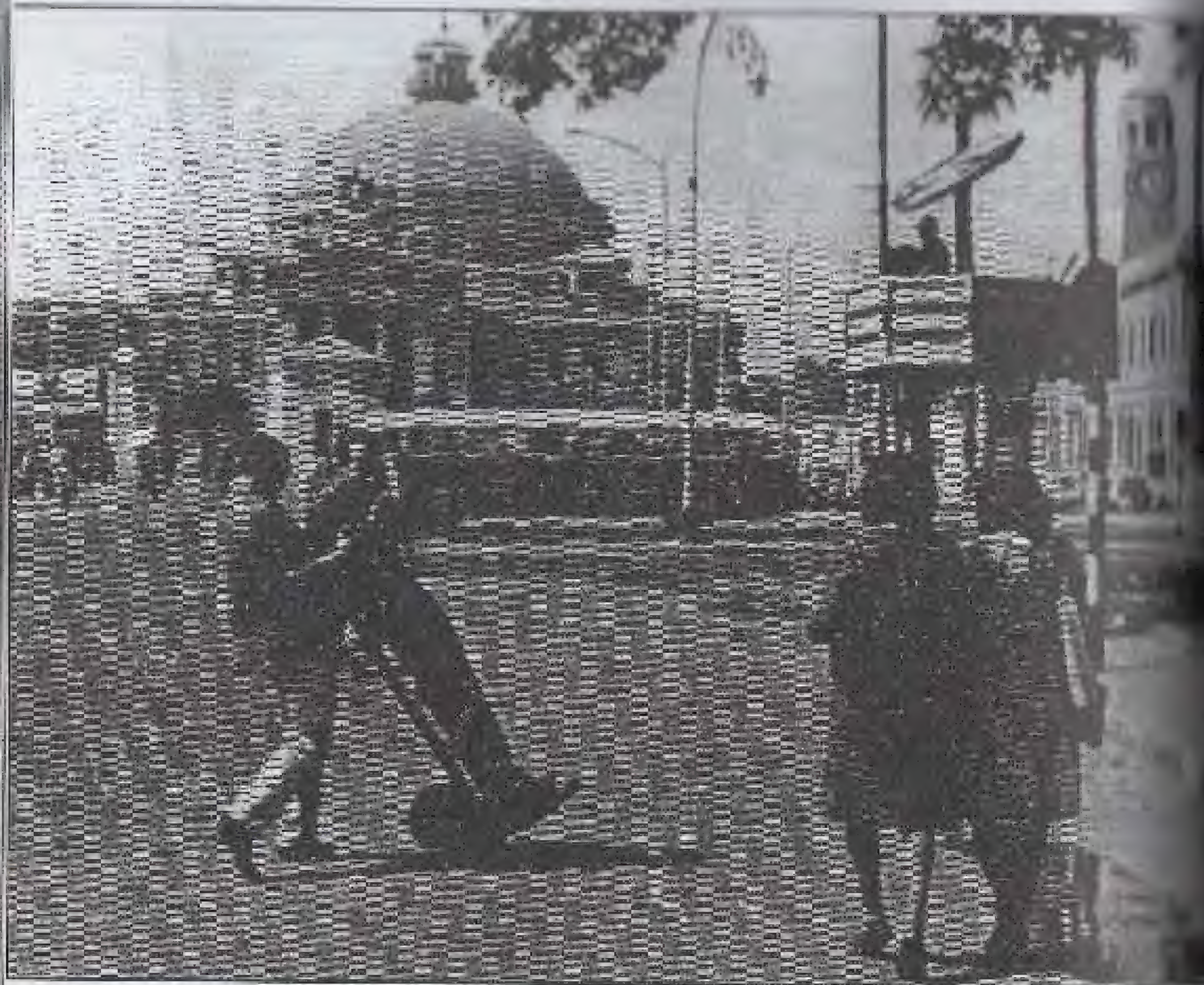
كان رفيق طفولتي **محمد خان** قد سافر إلى لندن مع والده بعد تأميم تجارة الشاي بمصر ودرس السينما هناك ، ولم تنقطع صلتنا حيث تواصلت المراسلة بيننا، وكانت الرسائل عبارة عن أخبار السينما ومناقشات فنية بيننا ، وفي يوم أرسلت له إعلاناً منشوراً في الجرائد عن حاجة شركة فيلمنتاج – وهي أول شركات القطاع العام والمملوكة للدولة – إلى شباب متعلم للسينما للعمل بها وبالفعل أرسل لهم محمد خان وحضر إلى مصر ، وعمل في الشركة في قسم يسمى لجنة القراءة ، وهو قسم جديد أنشأه المخرج **صلاح أبو سيف** رئيس الشركة من الشباب المثقف ، وضم مجموعة من خيرة المهتمين بالسينما لإبداء رأيهم في النصوص المقدمة للشركة، والذين أصبح معظمهم لهم شأن بعد ذلك في هذا المجال، وهم: أحمد راشد، رأفت الميهي، حورية حبيشي، أحمد عبد الوهاب، فاروق سعيد، هاشم النحاس، فريال كامل، مصطفى محرم، عايدة الشريف، محمد قناوي، سناء الغزالي، مسعود أحمد، عبد العزيز غنيم، فخر صلاح الدين. وهؤلاء أصبحوا كذلك الدفعة الأولى والأخيرة من خريجي معهد السيناريو الذي أنشئ وقتها .

كان لطريقة تصوير أفلام الموجة الجديدة التي شاهدتها وقع كبير عليّ وقد تاقت نفسي إلى استعمال الكاميرا السينمائية مثلما رأيت وأحببت، وكانت أفلام مثل "**الـ ٤٠٠ ضربة** " و" **إلى آخر نفس** " و" **كليو من ٥ إلى ٧** " أمثلة حية لهذا الأسلوب في التصوير ، وبكاميرا خالي الـ ٨ مللي بدأت مع خان نصنع سينما خاصة بنا من أفكار وتمثيل وإخراج خان وتصويري ومونتاجي ، بدأنا بأفكار سوداوية ، مثل قصة شاب يريد الانتحار فيختار حفرة في الصحراء ليطلق الرصاص على رأسه ، وقمت بالتصوير وعمل حركة دائرية كاملة حرة حول الحفرة وأنا منتش أني أقلد الأفلام الفرنسية ، وزادت نشوتي فأخذت وأنا أصور أدندن بموسيقى تصويرية أجدها

مناسبة للموقف ، أنا لا أعلم أن ذلك يضر بالصورة ويزيد من اهتزازها بل كنت أتنفس بمستوى عادي ، ولم أنظم نفسي وأكتم استرساله وكل هذه أخطاء واجهتني في أول تصوير سينمائي لي ، وبالطبع تعلمت الكثير من هذه التجربة الفريدة . الفيلم كان اسمه **"ضائع"**، الصورة هي الأخرى كانت مثل الفيلم ضائعة واستمررت أصور بعد ذلك في الشوارع في الصباح والمساء ، وقررنا أن نصنع فيلماً آخر من خالي الذي استعرت منه الكاميرا ، ولكن تسجيلياً **"يوم في حياته"** وكان ملوناً واكتسبت مهارات مع هذه الكاميرا الصغيرة ربما كانت اكتشافات لي وقتها ولكنها كانت مهمة ؛ لأني أتعلمها من الممارسة والتجربة العملية في التصوير ، وربما تنظيم الشهيق والزفير وحركة القدمين والجزع والتكوين والهبوط عن طريق ثني الركبتين لينخفض مستوى التصوير إلى أسفل وما إلى ذلك من أشياء، كنت مضطراً إليها لسبب بسيط هو أن خالي الذي أعارني الكاميرا كان لا يملك حاملاً .

ترك خان مصر وسافر إلى بيروت ليعمل مساعداً للإخراج هناك ، وكنت وقتها طالباً في كلية الآداب قسم تاريخ بجامعة القاهرة ، ولكن كان عقلي في السينما وخاصة أني لم أنجح في اجتياز امتحانات القبول بمعهد السينما مما أراح أسرتي وولي أمري خالي الأكبر ، إذ توفي والدي عام ١٩٥٩ وأصبحت مسئولية ولي أمري أن يوجهني إلى الطريق الذي يراه صحيحاً وهو بالطبع بعيد عن السينما ، حيث إن عائلة أمي قد ورثوا من جدي تجارته الناجحة في الحلوى ، ويريدونني معهم ، وأنا بعيد كل البعد عن ذلك ولا أفكر إلا في السينما ، حتى وإن لم أدخل معهد السينما . في الجامعة جمعت حولي الأصدقاء والزملاء من فريق التمثيل وقررنا أن نعمل فيلماً تسجيلياً ٨ مللي عن الحياة داخل الجامعة ، وبالفعل جمعنا من كل فرد خمسة جنيهات وقمنا بعمل فيلم حوالي ٤٥ ق عن الحياة داخل الجامعة بجميع أنشطتها وكنت أنا المخرج والمصور وكاتب السيناريو والمونتير ، ومثل في الفيلم وساعدني في الإخراج صديقي **وليم دانيال** ، كما كان أحد ممثلي الفيلم الصديق **إمام عمر** الذي أصبح من نجوم إذاعة الشرق الأوسط بعد ذلك ، وأحضر لي وليم أصدقاء له وضعوا موسيقى تصويرية مصاحبة للفيلم ، وقام صديق آخر بتحضير صالة الجيمنازيوم الخاصة بوالده بالزمالك لتكون صالة عرض ، وعرضنا الفيلم في حفلة دعونا لها الجامعة ، وكان العرض ناجحاً بشكل أسعدني ولأول مرة يسألني شاب نحيل ضئيل الجسم ، ذو نظرة حادة وندبة كبيرة في وجهه ، أسئلة صحفية عن الفيلم ، وعن الهدف من عمله والتكاليف وهكذا ، وكان هذا الشاب يدرس الصحافة في الكلية





صورة رقم «٩٩» المؤلف أثناء دراسته بالجامعة يصور الفيلم التسجيلي وبكاميرا ٨مللي ويتحرك على عربة يد كشاريو.

والذى أصبح بعدها صديقى العزيز، الناقد والمخرج سامى السلاموني. كان فيلم **"حياة جامعية"** تجربة أكثر قيمة من التجارب السابقة وزادتنى خبرة أكبر. (انظر الصورة رقم ٩١) .

وفي تلك الفترة انضممت إلى جمعية الفيلم بالقاهرة والتى أسسها الأستاذ **أحمد الحضرى** ومجموعة من الهواة المحبين للسينما بعد أن توقف نشاط ندوة الفيلم المختار التى أنشأتها مصلحة الفنون برئاسة **يحيى حقى وفريد المزاوى**.

وفي الجمعية تعرفت إلى أغلب الشباب الذين ما زالوا أصدقائى حتى الآن وتعلمت بجانب المهارات اليدوية فى التصوير التذوق الفنى وكيف أحلل الأفلام وشاهدت أفلاماً تعد تحفاً من الثقافة المرئية، حيث إن ندوة مناقشة الفيلم بعد العرض كانت أهم الأشياء التى أحرص عليها وأستفيد منها تماماً، إذ كنت متعطشاً للمعرفة والعلم والفن، وكانت الجمعية بالنسبة لى معيناً لا ينضب.

اشتريت كاميرا إنجليزية من مخلفات الحرب العالمية الثانية مقاس ١٦ مللى بالزمبرك ماركة تسمى ENSIGN من مهندس قريب لى، بها عدسة طويلة البعد البؤرى وأخرى عادية، وكانت فرحتى بهذه الكاميرا لا توصف ، ولقد كانت الأفلام العكسية (REVERSAL) مقاس ٨ مللى و ١٦ مللى- أبيض وأسود وألوان - متوافرة فى السوق المصرى وبأسعار زهيدة . وأول شيء فكرت فيه أن أشجع خان على الرجوع للقاهرة لنعمل فيلماً بهذه الكاميرا الـ ١٦ مللى . وبالفعل حضر وكعادته بأفكاره الخاصة بدأنا الاستعداد لتصوير فيلم **"الهرم"**، وكان المفروض أن يقوم صديقى وليم دانيال بالتمثيل ، ولكنه ونحن تحت سفح الهرم الأكبر تراجع عن التمثيل خوفاً من أفكار خان المتهورة ، وخاصة عندما علم أننا سنصعد إلى قمة الهرم ونصوره أثناء الصعود والهبوط ، فقام خان بالتمثيل بجانب السيناريو والإخراج وقمت أنا بالتصوير والمونتاج ، وكانت فكرة الفيلم عن شاب تسيطر عليه فكرة الصعود إلى الهرم ولكنه يهابها ومتخوف ، حتى يتشجع يوماً ويقوم بالمحاولة ويفرح جداً وهو فى أعلى الهرم بانتصاره على مخاوفه ، ولكنه فى رحلة الهبوط يقع ويموت . كنت فرحاً بالعمل بالفيلم لأنى أمسك كاميرا أكبر وهذا يعنى أن بينى وبين الاحتراف خطوة بسيطة لأنها مقاس ١٦ مللى ، كنت أحب عملى بالكاميرا الحرة فى الشوارع والأماكن المختلفة وأثناء وجودى على الهرم ، كانت تجاربى السابقة بكاميرا مقاس ٨ مللى قد أكسبتنى ثقة فى النفس وعلمتنى أشياء كنت أجهلها .مثل الانضباط المتقن فى التنفس أثناء التصوير وألا أترك لحركة صدرى أن تؤثر كثيراً





**صورة رقم «٩٢» المؤلف يصور بكاميرا ١٦مللى ملك جمعية الفيلم سويسرية الصنع ماركة بايار بولكس.**

على يدى التى تحمل الكاميرا ، وعلمت من أخطاء حركة أقدامى كيف أزحف بهما ولا أرفعهما من الأرض أو تكون حركتهما سلسة على مستوى أفقى معقول بقدر الإمكان ، وأشياء أخرى كثيرة ، وخالجنى إحساس وشعور قوى بأن الكاميرا وهى فى يدى هى جزء من جسدى .

ومن الطريف أن أتذكر أنه أثناء هبوطى من الهرم الأكبر كنت سأفقد حياتى فعلاً وأسقط من فوقه . فقد تطلب عمل لقطة متحركة متقدمة على جانب من حجارة الهرم أن أتقدم بالكاميرا إلى الأمام ، ولكن أثناء تقدمى انزلقت قدمى فى فجوة مكسورة بالحجارة لم أتنبه إليها مسبقاً ، فوقعت بالفعل إلى الدرجة السفلى من الهرم التى تليها وبيدى الكاميرا تصور فلم أتمكن من إيقافها ، وحمدت الله أنى استطعت أن أتماسك وأثبت نفسى جيداً ، ولقد تم استعمال حركة سقوط الكاميرا وهى دائرة فى بداية سقوط الشخص من الهرم ، لأن الحركة كانت فعلاً قوية وممتازة .

وفى عام ١٩٦٧ ، التحقت بالمعهد العالى للسينما وزاد تدريبى على التصوير بالكاميرا الحرة ، تحت إشراف الألمانى **برانت** والبولندى **كاربوفيتش** لما لمساه من شغفى بهذا النوع من التصوير ، وفى نفس هذا العام وعن فكرة لى صورت فيلماً مع صديقى **أحمد راشد**- الذى قام بالسيناريو والإخراج – عن **"شهر الصيام"** بكاميرا جديدة لجمعية الفيلم بايار بولكس اشترتها الجمعية لعمل أفلام للهواة ، وكنت قد عملت كمساعد التصوير فى باكورة إنتاج الجمعية فى فيلم **"بداية"** عام ١٩٦٦ مع

الأستاذ **أحمد الحضرى**. (انظر الصورتين رقمى ٩٢ ، ٩٣).

وفى عام ١٩٦٩ كتبت وصورت وأخرجت فيلم **"الإنسان"**، وقد صورته بنفس كاميرا الجمعية ، وفى العام نفسه صورت لصديقى **سامى السلامونى** – للجمعية كذلك – فيلم **"ملل"** وبنفس الكاميرا.

إلا أن التدريبات والتصوير فى مشروعات التخرج بالمعهد كانت تتم بكاميرا ١٦ مللى ماركة ARRI الألمانية ، ولم نصور بكاميرات ٣٥ مللى كما يحدث الآن . (انظر الصورة رقم ٩٤) .



## ٢- الكاميرا الحرة على اليد

اكتشفت مقدرتى فى التحكم جيداً فى الكاميرا المحمولة على يدى ، ولقد وهبنى الله عز وجل هذه الميزة ، وحببنى فى العمل بها بجرأة وكفاءة كبيرة ، حتى إن كثيراً من اللقطات التى يجب أن تكون ثابتة تماماً ، كنت أصورها بهذه الطريقة ولا يفطن أحد عند مشاهدتها أنها مصورة والكاميرا محمولة على يدى .



**صورة رقم «٩٣» من اليمين المخرج الهاوى أحمد الحضرى رئيس جمعية الفيلم يدرب المصور الهاوى سعيد شيمى ومعهما المساعد محمد عبداللطيف، أثناء عمل «بداية» أول أفلام الهواة لجمعية الفيلم عام ١٩٦٥.**



صـورة رقم «٩٤» صـورة أثناء تصوير مشروع تخرج سامى السلاموني «سيناء» والمؤلف يصور بالكاميرا ١٦ مللى ماركة آرى ARRI.

وكان بعض من هذه اللقطات بعدسات طويلة نسبياً مثل العدسة ٤٠ مللي ، مما يزيد من صعوبة التصوير وعدم اهتزاز الكاميرا .

ولقد ركزت أثناء دراستي بالمعهد العالي للسينما ، على التدريب العملي المستمر لهذا الأسلوب الحر في التصوير، وكنت أضع نفسي في ظروف صعبة وأحاول أن أتصرف من خلال هذه الميزة التي أملكها، وعندما بدأت بعد ذلك عملي كمحترف مع المخرجين التسجيليين أولاً، استحسنوا في تصويري هذه المقدرة بجانب السرعة العملية المطلوبة لمثل هذه النوعية من الأفلام ، والجودة الفوتوغرافية النهائية للصورة السينمائية. وما هي إلا سنوات قليلة، حتى كان لصدى تصويري عامة والحر خاصة سمعة بين الزملاء المخرجين الشبان، وخاصة التسجيليين. وعملت في مشوار حياتي مع المخرجين الأصدقاء: أحمد راشد، هاشم النحاس، فؤاد التهامي، خيري بشارة، مصطفى محرم، رأفت الميهي، داود عبد السيد، علي عبد الخالق، أحمد متولي، سامي المعداوي، فريال كامل، سامى السلاموني، منى مجاهد، شريف صبري، مسعود أحمد، محمد شعبان، فاروق الرشيدي، نادية الأبحر، مدكور ثابت، عمرو بيومي، سمير عوف والأستاذ صلاح التهامي ، ولقد صورت لهم أفلاماً اكتملت وعرضت وأفلاماً أخرى لم تكتمل حتى الآن.

كان لكثافة العمل في التصوير التسجيلي وحتى الآن، وقع محبب إلى نفسي، حيث إني أعشق هذه النوعية من الأفلام الفنية الوثائقية وتزيدني معرفة وترحالاً





صورة رقم «٩٥» أثناء تصوير فيلم «الحب فوق هضبة الهرم» أحمد زكي وآثار الحكيم وخلفهما المؤلف متحرك بالكاميرا الحرة.

مستمراً داخل بلادي وخارجها، راصداً بعقلي وعيني أشياء عدة، لا مجال في هذا الكتاب لسردها ، وإن كنت سأفكر في تسجيلها بقلمي يوماً ما .

ومن مزايا استعمال الكاميرا الحرة المحمولة على اليد، أنها تجعلك تتصرف بسهولة وسرعة بديهة في تصوير اللقطات الحية للأحداث سواء تسجيلية أو روائية، وبمصداقية كبيرة، كما أنها تسمح لي بتغيير حجم اللقطات، وتلافي عيوب يمكن أن تظهر أثناء التصوير مثلاً في الشوارع بتغيير زاوية الالتقاط أو الانحراف قليلاً لتجنب إنسان متطفل ينظر إلى عدسة الكاميرا ليظهر في الصورة.. وهكذا، كما أن اللقطة الحرة المسترسلة الطويلة تساعد على الاقتراب أكثر من الأحداث والأشخاص في رأيي– وبدون قطع مونتاجي، كما أنها تلم وتستعرض أركان المكان بأحداثه، ولهذا تقترب أكثر من الواقع المرئي، فإن الواقع البصري في الحياة الحقيقية ليس به قطعات سينمائية كما عودتنا لغة الأفلام. لذا قيل عن هذه اللقطات إنها ترصد في حركتها المستمرة الحرة الشخصيات في المكان بأدق تعبير يتبلور في الصورة



صورة رقم «٩٦» الكاتب الكبير توفيق الحكيم أثناء تصوير فيلم عن حياته والكاميرا تلاحقه في الذهاب إلى مكتبه بالاهرام. لاحظ حركة أقدامي بالكاميرا الحرة المحمولة باليد.

السينمائية ، وهذا ما أظهرته أفلام الموجة الجديدة الفرنسية والسينما الحرة ببريطانيا وغيرها من الاتجاهات المتشابهة العالمية .

بالإضافة إلى ذلك فإن استعمال الكاميرا الحرة المحمولة باليد ، يوفر الكثير من المال، ولأحكي لكم ما حدث معي مثلاً في الفيلم الروائي **"عنتر شايل سيفه"** إنتاج ١٩٨٣، إخراج **أحمد السبعاوى** ومن إنتاج **سعد شنب** ، حيث تم تصوير جزء كبير من الفيلم في العاصمة الإيطالية روما ، وكانت كافة اللقطات هناك بهذه الطريقة التي أجيدها ، وهذا لم يكلف المنتج وقتها أي مليم -عملة اندثرت من مصر- حسب القانون الإيطالى، أما إذا وضعنا الكاميرا على الحامل -الرجل- أو الشاريو في الشوارع، فمعنى ذلك أن المنتج سيدفع مبالغ طائلة لأنه سيستأجر هذا الجزء من الشارع لساعات، كما سيحتاج إلى الشرطة والاستعانة بالمجاميع وليس الناس الحقيقيين السائرين، وكل ذلك تكاليف أمكن تجنبها فقط بالكاميرا المحمولة على اليد حرة .

وبالطبع ، يختلف هذا في بلادنا ، ولكننا سنقع فيما هو أسوأ وأكثر صعوبة .





صورة رقم «٩٧» الكاميرا الحرة أثناء التصوير من باب أتوبيس في فيلم «نصف أرنب».

حيث إنه في التصوير الخارجي بالشوارع ستكون الجماهير المتجمعة للمشاهدة عائقاً ، وهذا بخلاف من يتطفل للتصوير والدخول في اللقطة – وهذا نشاهده بشكل مضحك في برامج التليفزيون التي تسجل في الشوارع ولذا ؛ فإن خطف وسرعة اللقطات في الشوارع من أهم نجاحات الكاميرا المحمولة باليد في هذه الأماكن .

وإن كنت قد صورت أولا بهذا الأسلوب في الفيلم التسجيلى ، إلا أنى أدخلت هذا الأسلوب بالكامل في تصوير الأفلام الروائية مع أغلب المخرجين من جيلى ، وهذا

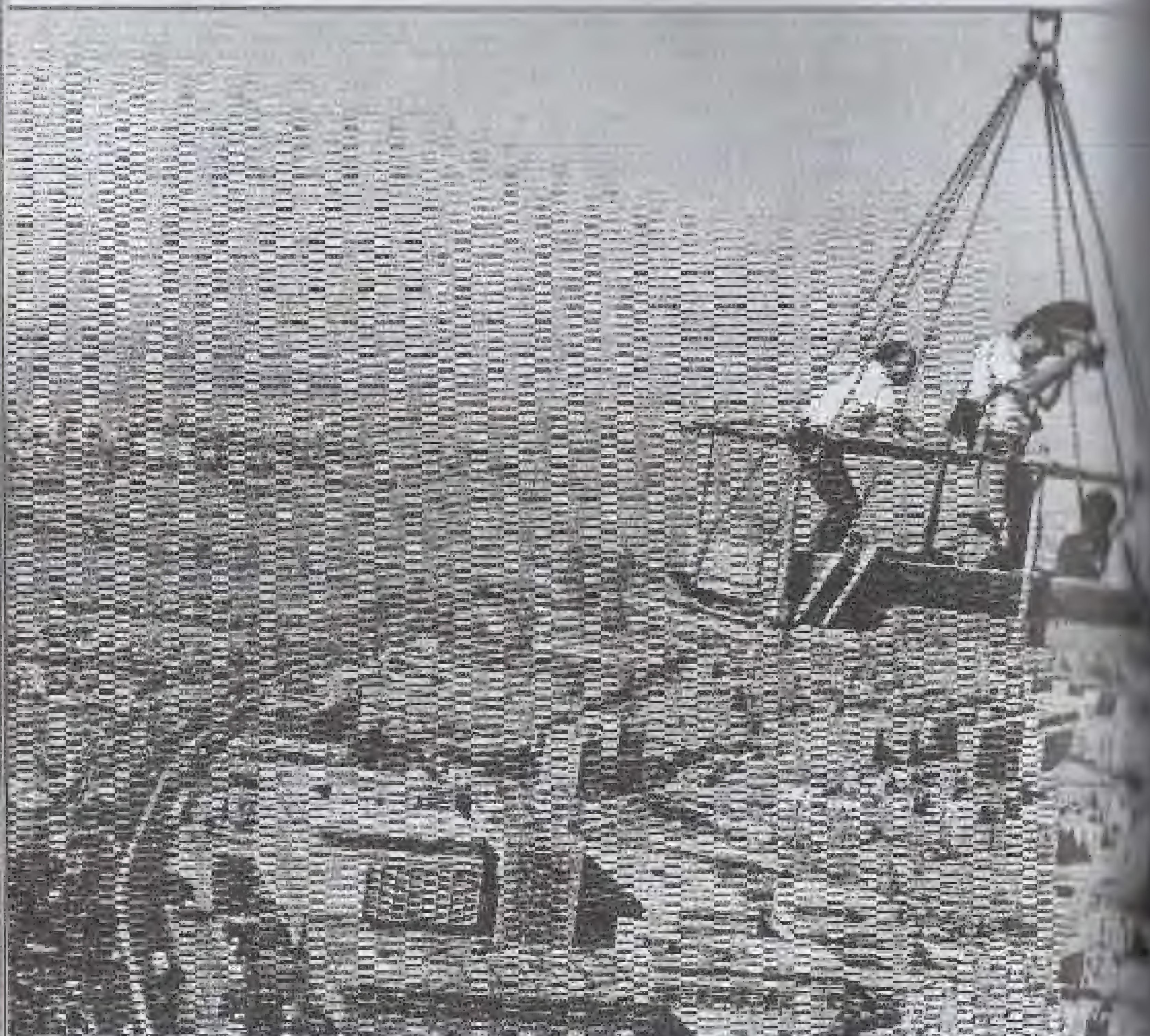


صــــورة رقم «٩٨» الطالب أيمن أبو المكارم يحمل الكاميرا ARRI IIC وعليها البلمب عازل الصوت اليدوى. أيمن من مديرى التصوير اللامعين الآن.

أتاح لهم فرصاً أوسع في اختيار موضوعات أكثر قرباً من مشاكل الناس ، وهذا ما ميز الكثيرين منهم، أمثال: **علي عبد الخالق ومحمد خان وعاطف الطيب ومحمد حسيب وأشرف فهمي ونادر جلال** في بعض أفلامهم .

وفي التصوير بالكاميرا المحمولة بالشارع ، كنت أتبع تكنيكاً أطلقت عليه اللقطة الصدمة ، وخاصة عندما أصور في الشارع ممثلين لهم جماهيرية ومشهورين ، وتتبلور هذه الطريقة في أني أتفق مع المخرج والفنيين والممثلين على خط سير حركتهم في التصوير بالشارع وسط الجماهير الحقيقية ، ونتفق على وقت محدد لتنفيذ ذلك بالثانية والدقيقة . وفي اللحظة المتفق عليها أكون أنا قد خرجت من سيارة أو مدخل مبنى أو محل ، لأجدهم أمامي وأصور الحدث فوراً ، وتكون كاميراتي مضبوطة تقنياً في جميع أدواتها من ضبط بؤرى وفتحة عدسة مناسبة وعدسة ذات زاوية واسعة نسبياً للمساعدة على الحركة الحرة ، ما بين ١٨ مللى أو ٢٥ مللى أو ٣٥ مللى ، وسواء أكانت الكاميرا ثابتة أم متحركة (انظر الصور من ٩٥

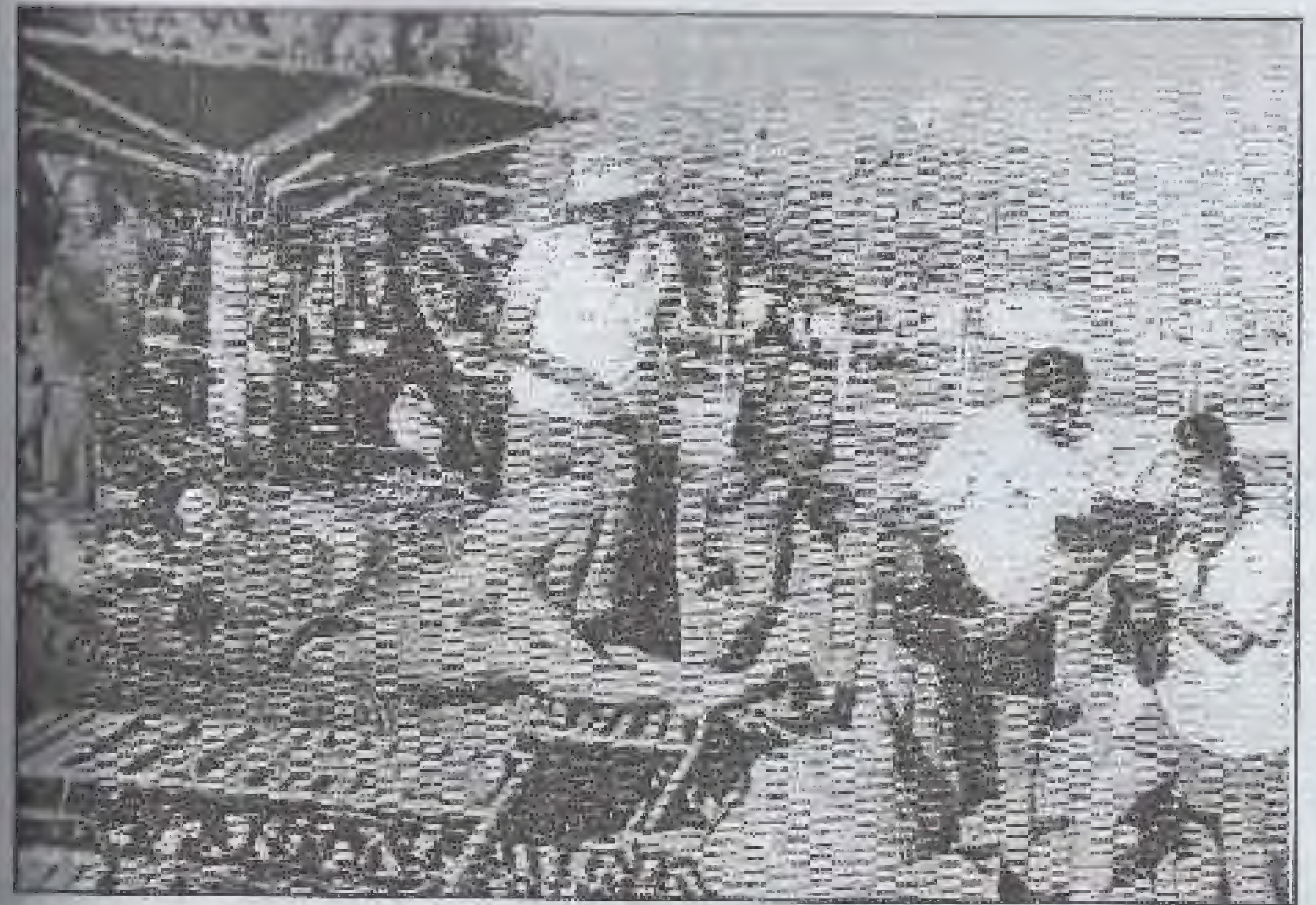




صورة رقم «٩٩» أثناء تصوير حركة شاريو هوائي في فيلم «نصف أرنب» بالكاميرا الحرة باليد، ويظهر في الصورة مشغل الونش العملاق والمؤلف يصور والمخرج محمد خان.

إلى ١٠١). ويجب أن تنجح اللقطة من أول مرة ، ولكن إذا فشلت لأى سبب فلا يمكن الإعادة في المكان نفسه ، لأننا سنكون بين طوفان من الجماهير ، وبهذه الطريقة – اللقطة الصدمة – صورت أغلب أفلامي في الشوارع وفي مدينة مزدحمة مثل القاهرة يصعب التصوير الحر بها .

أما في التصوير الخارجي في البلدان الأوربية في الشوارع ، فلا يوجد مثل هذه



صورة رقم «١٠٠» أثناء تصوير فيلم «الحب في طابا» بالكاميرا حرة على اليد ويظهر في الصورة المساعد سامح سليم (مدير التصوير اللامع الآن) والمخرج أحمد فؤاد وممدوح عبدالعليم وممثلة أجنبية.

التجمهرات المفسدة للصورة والعمل .

تتميز الكاميرا الصغيرة التي أحبها ماركة ARRI IIC بأنها كاميرا يمكن مسكها والقبض عليها جيدا بكلتا يدي، وبثبات شبه كامل، إذ تمسك يدي اليمنى بجزء بارز أعلى يمين جسم الكاميرا مجهز لذلك، بحيث يمكن التحكم تماماً في محور ثباتها وحركتها ، كما يتاح لي أن أضبط وأغير من المسافة البؤرية للوضوح العام للصورة أولا بأول ، حيث إني أرى من محدد الرؤية بنسبة جيدة هذا الوضوح أو عدمه ، لأن الكاميرا ( ريفلكس ) Reflex، أي أن نفس الصورة التي أراها بعيني في الكاميرا، هي المسجلة على شريط الفيلم كصورة كامنة بالتمام ، كما يمكن ان أتحكم في تغيير فتحة العدسة إذا تغيرت ظروف الضوء ، وكل ذلك عن طريق إصبع السبابة في يدي اليمنى الماسكة في بروز أعلى يمين جسم الكاميرا بين إصبعي الإبهام والسبابة، أما يدي اليسرى فتقبض على الكاميرا من أسفلها حول جسم أسطواني هو في حقيقته موتور تشغيل الكاميرا ، وهذه القبضة هي التي تكون أساسية في ثبات الكاميرا الحرة معي. وبهذا تكون الكاميرا المحمولة في يدي متزنة،



مرنة، سهلة المناورة، يمكن ضبط المسافة والفتحة فيها أثناء التصوير، ولكن من عيوب هذه الكاميرا أن لها صوتاً مرتفعاً ولا يصلح معها تسجيل حوار الممثلين، ونحتاج بعد ذلك لتركيب الصوت في عملية الدوبلاج بالاستديو، ولكني تغلبت على ذلك بتركيب، كاتم للصوت مرن ويمكن أن أحيطه بسهولة أثناء التصوير على الكاميرا ويدي ولا يعوق أي شئ في حركتي الحرة أو ضبط الكاميرا، وبالطبع في هذه الحالة يجب أن يكون موتور تشغيل الكاميرا متزامناً تماماً بسرعة ٢٤ صورة في الثانية الواحدة؛ حتى لا تحدث فروق بين تسجيل الصورة ومطابقتها لتسجيل الصوت، ولقد نفذ لي هذا الكاتم الصوتي الميشانيست عليّ الذي عمل معي كثيراً، الذي شهرته المجنون. (انظر الصورة رقم ٩٨).

ولقد تعودت على ثقل ووزن الكاميرا بين يدي ، حتى إني - بدون مبالغة - لا أشعر أن لها ثقلاً يذكر ، وهذا جعلها بين يدي جسماً خفيفاً للغاية .

كما أنني أتبع بعضاً من إرشادات خبرتي المكتسبة أثناء التصوير بالكاميرا الحرة ، ومن أهم هذه الإرشادات - وكما ذكرت سابقاً - تنظيم عملية التنفس في الشهيق والزفير بحيث تكون في أبسط وأقل صورة ممكنة حتى لا يتحرك قفصي الصدري - وبالتالي بالضرورة يدي - ولو حتى قليلاً - كما يمكن أن أفتح عيني اليسرى على فترات أثناء التصوير لملاحظة ومشاهدة ما يحدث خارج حدود الصورة التي أسجلها بعيني اليمنى بالكاميرا ، وهذا يتيح لي الإلمام أولاً بأول بالظروف المحيطة باللقطة وبخاصة إذا كانت متحركة ، حتى أصل إلى التصرف الأجود أو متابعة شئ استجد أو الهروب من متطفل جانح قبل دخوله حيز صورتي . ومن المعروف بالطبع أني أنظر داخل الكاميرا من محدد الرؤية بعيني اليمنى .

كما ان فتح عيني اليسرى قليلاً من حين إلى آخر أثناء التصوير يجعلني لا أفقد الإحساس بتجسيم المكان والمساحة التي أصور فيها ، والتي جعلنا الله عز وجل نراها بكلتا العينين . وبما أن الغالق SHUTTER يتحرك أمام الصورة التي أراها داخل الكاميرا باستمرار - وقد اعتدت على ذلك - ولهذا فإن فتح عيني اليسرى له أهمية مزدوجة مع الغالق كذلك ، وهذه أشياء يجب الانتباه لها وأنت تصور بالكاميرا الحرة ؛ لأن كل متر يتم تصويره يكلف المنتج مبلغاً ما ، ويتعاظم الآن هذا المبلغ مع ارتفاع الأسعار المستمر، لهذا يجب أن تكون نسبة الأخطاء قليلة بقدر الإمكان.

وهذه الكاميرا واجهتها مجهزة في مكان تركيب العدسات بساقية يركب عليها ثلاثة مقاسات من العدسات، العدسة المستعملة التي يتم التصوير بها ، يمكن



**صورة رقم «١٠١» أثناء تصوير فيلم «البرىء» عاطف الطيب والمؤلف يحمل الكاميرا ARRI BL على كتفه والمساعد شريف احسان، (مدير تصوير حالياً) يستعدون لأخذ لقطة من مكان مرتفع.**

بسهولة شديدة وبلف الساقية أن أحل العدسة الأخرى لأصور بها ، وفي العادة في حالة التصوير بالكاميرا حرة على اليد ، أضع العدسة ١٨ مللي منفردة لكبر حجمها وصعوبة وضع عدسات معها، أما إذا وضعت عدسة ٢٨ مللي فيمكن أن أضع العدسة الثانية ٣٥ مللي والعدسة الثالثة ٥٠ مللي، وبهذا أستطيع أن أغير وأحل عدسة محل أخرى بأسرع ما يمكن .

وكما أوضحت سابقاً عند الحركة بالكاميرا الحرة محمولة باليد، يجب ألا أرفع قدمي أثناء الحركة كثيراً عن سطح الأرض حتى لا يحدث اهتزاز طبيعي بين حركتهما ، وهو ما لا غنى عن حدوثه، ولكن ستكون نسبته أقل كلما كانت حركة قدمي قرب سطح الأرض، وإن استطعت أن تكون الحركة زحفاً بالقدمين كان ذلك أفضل كثيراً. (انظر الصورة رقم ٩٦) .

كما أن الحركات الأفقية والرأسية للبانوراما بالكاميرا المحمولة باليد، من الأفضل أن تتم بحركة الجذع بالكامل ، وأن تكون الأقدام ثابتة تماماً على سطح الأرض أو



مرتكزة عليها، فهذا سيجعل اللقطة تتحرك بسلاسة وإتقان وعدم اهتزاز.

كما يجب في أية حركة أو ثبات الكاميرا وهي على يدك وأنت واقف، أن تثني ركبتيك قليلاً ولا تفردهما وقوفاً، لأن ذلك يساعد على امتصاص قدر من اهتزاز الكاميرا . وفي اللقطات طويلة الزمن بهذه الكاميرا الحرة، أفضل أن أثبت كوعي يدي قرب وسط جسمي.

وعندما يتطلب التصوير الحر الجري بالكاميرا ، فكنت أضع عدسة منفرجة الزاوية في حدود ١٨ مللي ، وأغلق محدد الرؤية ، بحيث لا أنظر من خلاله أثناء التصوير وحتى لا يضر الضوء المرتد بالصورة ، وسيكون التصوير بهذه الحالة بالتوجيه، وستكون حركة الكاميرا متأثرة بشدة بالحركة العنيفة للجري في الطريق. ولقد صورت العديد من هذه اللقطات، أذكر منها مثلاً في فيلم **"نصف أرنب"** عام ١٩٨٥، إخراج **محمد خان** حين جريت بالكاميرا في ميدان التحرير مع الفنان **محمود عبد العزيز**.

ومن أصعب الحركات للكاميرا الحرة، الصعود أو الهبوط بها على الدرج، مثلما حدث مثلاً في حانوت العطار في فيلم **"العار"** عام ١٩٨٢، إخراج **علي عبد الخالق**، ولكن الأصعب كان في فيلم **"المجهول"** الذي صور في كندا عام ١٩٨١ وعرض عام ١٩٨٤ ومن إخراج **أشرف فهمي**. وأتذكر تلك اللقطة الطويلة في الفيلم وكيف نفذتها وقتها ، حيث وقفت داخل الفندق على أسفل الدرج منتظراً قدوم الفنانة **نجلاء فتحي** التي ستصعد الدرج وأنا أسبقها أصعده بظهري، حتى أصل أمامها إلى أعلى الدرج لتلف الكاميرا خلفها وتتقدم في ردهة طويلة حتى نصل معاً إلى باب حجرة تفتحه وترى ما بداخله مع الكاميرا. فصعودي السلم أمامها كان أصعب ما في اللقطة. ولقد ساعدني في تخطي الدرج بسهولة صديقي العزيز فني الإضاءة **فوزي لبيب**، حين كان يرفعني من الخلف ماسكاً حزام بنطلوني مع كل درجة أعتليها بالكاميرا، ولقد نجحت اللقطة بشكل جميل. كما ساعدتني الكاميرا الحرة في تنفيذ بعض اللقطات المركبة، أتذكر منها مثلاً لقطة من فيلم **"الذل"** (١٩٩٠) إخراج **محمد النجار**، حيث تتابع الكاميرا هبوط مصعد في مدخل عمارة ويخرج منه ممثلان أذكر أن أحدهما كان الفنان السيد راضي، ثم أتابع خروجهما من العمارة وحركتي بظهري، ويركبان سيارة مكشوفة، وأنا أتابعهما، بالركوب أمامهما على (إكسدام) السيارة الأمامي، وتنطلق السيارة في شوارع الزمالك ويكمل الممثلان حديثهما، وبالطبع اخترت مكان العمارة والشوارع وزمن التصوير حتى يكون التعريض



**صورة رقم «١٠٢» أثناء استعمالي لجهاز الأستيدي كام في فيلم «الامبراطور» ومعي سامح سليم وشريف شيمي (مدير تصوير الآن).**



متجانساً بجانب الحركة الحرة المركبة للكاميرا.

وهناك العديد من اللقطات في أفلام كثيرة أخرى وعديدة استطعت ومعشوقتي الكاميرا أن أؤثر بها بصرياً.

ولكن الأمور تتطور حين تصبح هذه الكاميرا الصغيرة السهلة ARRI IIC موديلاً عتيقاً، والماركة نفسها موجودة في مصر ولكن بتطور في الجسم الذي أصبح أكثر طولاً والمصنوع من سبيكة أثقل من الألومنيوم، بالإضافة إلى مواد أخرى تعمل على أن يكون جسم الكاميرا عازلاً للصوت، وبعدسات أفضل. وظهر منها الموديلات الآتية:

_ ARRI _ BL
_ ARRI _ BL 2
_ ARRI _ BL 3
_ ARRI _ BL 4
_ ARRI _ 535

(ولن أتكلم عن الموديلات الأحدث التي ظهرت الآن عام ٢٠٠٥).

وكل تطور في هذه الكاميرا يضفي عليها مزايا أفضل وأحسن، ولقد صورت بهذه الموديل من الكاميرا لأول مرة عام ١٩٨٠ في فيلم المخرج **أشرف فهمي "حادث النصف متر"** عرض الفيلم عام ١٩٨٣، والكاميرا كانت ملك شركة أفلام المخرج **يوسف شاهين**، ثم بعد ذلك فيلم **"البريء"** وصور عام ١٩٨٤ وعرض ١٩٨٦ من إخراج **عاطف الطيب**، وفي هذا الفيلم واجهتني مشكلة التحرك بهذا النوع المتطور من الكاميرا الحرة، حيث إن عاطف كان يحب كثيراً الحركة الحرة، ولقد كتبت عن هذه التجربة آنفاً في مؤلفي "أفلامي **مع عاطف الطيب**" الذي نشر عام ١٩٩٩ في سلسلة «آفاق السينما»، وهذا نص ما كتبته " أشرف فهمي لم يستعمل الحركة الحرة لهذه الكاميرا كثيراً، عكس عاطف الطيب، ولقد كنت أخاف منها لطبيعة حركة كتفي مع حركة جسمي، حيث أن جزءاً كبيراً من الكاميرا يكون فوق كتفي اليمنى، وهذا بعكس الكاميرات القديمة التي لا علاقة لها بكتفي وجسمي، وأحملها على يدي فقط، ولكنني - والحمد لله - استطعت رغم الصعاب أن أزيل هذه المشكلة وأسيطر على حركة جسمي وكتفي مع يدي، وأتحكم في أقدامي تحكماً كاملاً حتى أصبحت الاهتزازت في الصورة مقبولة، ولقد استعمل عاطف حركة الكاميرا الحرة بشكل مكثف جداً في هذا الفيلم. وربما من أصعبها صراع الموت بين **أحمد زكي وصلاح قابيل**، حيث كنت لا أعلم ما ستفرضه المشاجرة، وكنت أقتنص حركتهما بسرعة

بديهة . أو ما حدث في مشاجرة أحمد زكي مع مجموعة الماكسين لإلهام شاهين في محطة سكك حديد مصر ، حيث اتفقنا جميعاً على تخطيط اللقطة ، وفعلا بدأنا التصوير فجأة أمام باب المحطة الخارجي ، وكان الشجار حقيقياً وتدخلت الجماهير الحقيقية لتفض المشاجرة، ولم يفطنوا إلى وجود الممثلين في المشاجرة، حتى إن أحدهم- لأنه لم يفطن إلى حقيقة ما يحدث-، شتمني حين لمحني أصور وقال بتصور إيه يا ابن الكلب ، ووضع أمام العدسة جريدة- الجريدة ثابتة على الفيلم - ولكني أبعدته بقوة بيدي اليسرى وواصلت التصوير وحصلنا على المشهد واقعياً .

وظللت أصور بالكاميرا الجديدة بسهولة ويسر في اللقطات الحرة في عشرات الأفلام ، حتى صورت لأول مرة في مصر بجهاز الاستيدي كام STEADICAM الذي أحضره المنتج رياض العريان لابنه المخرج طارق العريان لتصوير باكورة أفلامه "الإمبراطور" وصور عام ١٩٨٩ وعرض عام ١٩٩٠، وكنت أول من يصور به في مصر (انظر الصورة رقم ١٠٢)، ثم انتشر هذا الجهاز بعد ذلك وتخصص في التصوير به مجموعة من المصورين الشباب .

وميزة هذا الجهاز أنه يمتص الاهتزاز تماماً ، كما أنه يعطي المصور إمكانية الحركة بحرية كبيرة ، وظهرت بعد ذلك عدة أجهزة أخرى أحدث في الخارج ، وعلى حسب علمي لم تصل إلينا بعد .



## ٣ - الكاميرا على الحامل

من التراث الأول للتصوير السينمائي وضع الكاميرا السينمائية على الرجل الخاصة بها (الحامل)، ويتكون الحامل الكاميرا من ثلاثة قوائم (سيقان) يمكن التحكم فيها برفعها أو ضغطها بسهولة لتحديد المستوى المناسب لالتقاط الكاميرا على المستويين الأفقي والرأسي ، كانت رجل الكاميرا شيئاً ضرورياً ومهماً حتى تكون الصورة المتحركة الملتقطة بنظام السينما توغراف في ثبات كامل وعدم اهتزاز، لأن أهم الأمور وقتها - وكانت السينما مثل السحر لا تصدق - أن يسجل هذا الصندوق الأسود وهو فوق الحامل ثلاثي السيقان، حركة الحياة والأشياء في الشارع والطبيعة والبحار والجبال ، وأرسلت الكاميرا تطوف العالم مسجلة معالم البلدان لعرضها على الشاشة السينمائية. كان الهدف أن تبقى الكاميرا ثابتة ويقوم المصور بعمله الأساسي - بخلاف التعريض - في تشغيلها بلف -الزنبرك- المستمر لتحريك الفالق وشريط الفيلم بداخلها يدور بالسرعة القياسية وقتها (١٦ صورة في الثانية الواحدة) ، وهي نفس السرعة في العرض السينمائي في الأفلام الصامتة قبل اختراع الصوت وإضافته إلى الأفلام .

كان ثبات الكاميرا على الحامل هو الأساس حتى يتفرغ المصور الأول إلى تسجيل ما يدور أمامها ، وفي باكورة الكاميرات الأولى داخل الاستوديوهات كانت تصنع رجل الكاميرا عبارة عن كتلة ثقيلة من الحديد ، راسخة بقوة على أرض البلاتوه ، بحيث تثبت الكاميرا بشكل كامل في مكانها ولا تهتز أثناء تشغيلها ولف الزنبرك .

في ذلك الزمن لم تكن حركتا البان Pan والتلت Tilt مرغوبتين ولا سهلتين ، ومن يلاحظ الأفلام القديمة سيجد هذا شاخصاً في الصورة السينمائية الأولى .

إلا أن وجود موتور محرك - ميكانيزم - تشغيل الكاميرا السينمائية بسرعتها القياسية ، قد أطلق حرية حركة الكاميرا وهي على الحامل في حركة البان (وهي الحركة الأفقية لف الكاميرا وهي على الحامل) ، أو حركة التلت (وهي الحركة الرأسية للكاميرا وهي على الحامل)، وأصبحت هاتان الحركتان من أهم وسائل التعبير بالكاميرا والتعبير السينمائي بعد ذلك لما قدمتا من تطور مذهل لهذه الوسيلة الجديدة ، وبعد ما كانت الكاميرا تصور وهي جثة هامدة ما يدور أمامها فقط ،

انطلقت – عن طريق وجودها فوق حامل قوى يحملها – فى استعراض ما تكشفه هاتان الحركتان من حياة وأحداث .

وبالضرورة ، تطلب ذلك أن يكون فوق الحامل وبينها وبين الكاميرا وسيلة سهلة للحركة تسمى رأس الحامل، وهى وصلة من التجهيزات المعدنية تتيح الربط بين الكاميرا والحامل ، وفى الوقت نفسه مزودة بوسيلة تحكم يدوية يستطيع بها المصور أن يحركها بسهولة أفقياً ورأسياً ومائلة diagonal، وتحسب مهارة المصور بمدى إتقانه التحكم فى هذه الحركة يدوياً، إلى جانب تسب التكوينات فى الصورة بالضبط.

وتفسر حركتا البان والتلت والكاميرا على الحامل الآن فى حالة الاستعراض البطيئة ، بأنها حركة تأمل فى هدوء وسكينة أو بانوراما للقطات معرفية تكشف أولاً بأول عن أشياء سواء فى الأحداث الدرامية أو فى المناظر العامة وهكذا ، بينما إذا كانت أسرع قليلا فربما تحمل الكثير من عدم الاستقرار المرئى والاضطراب ، أو الربط بين حدثين أو شخصين أو شيئين ، أو تتابع أحداث ، ولكن حين تكون الحركة سريعة جداً فهذا يجعلنا نتوقع حدثا مهماً فى الرؤية العامة الدرامية ، أما إذا كانت سريعة لدرجة التشويه فهنا ستكون نقلة نوعية وتسمى ZEEP PAN لشيء جديد للحدث ، أو مؤثر درامى عنيف .. الخ .

تأثيرات عديدة صنعتها الكاميرا وهى على الحامل فقط من حركتى البان والتلت وثمة طرائق متشابكة أثرت كثيراً فى تطور لغة السينما على مر السنين منذ اختراعها .

وتستنتج من هذا أنه لا يمكن لأى مدير تصوير الاستغناء عن حامل الكاميرا، حتى إذا كان معجباً مثلا بالكاميرا الحرة المحمولة على اليد . فالكاميرا على الحامل من كلاسيكيات السينما وجزء من لغتها ، وما طرحته آنفاً ما هو إلا أمثلة بسيطة للغاية للاسترشاد بها ، كما أن ثبات الصورة والكاميرا على الحامل هو من أهم نجاحات التصوير السينمائى عموماً .

وتختلف سرعة حركة البان والتلت على الحامل باختلاف البعد البؤرى للعدسات المستخدمة ، لأنه كلما زاد البعد البؤرى للعدسة – أى أصبحت زاوية حادة أكثر– كانت حركتا البان والتلت أبطأ ، حتى تظهر الأشياء على الشاشة طبيعية أكثر، لأننا نعلم أن المساحة النسبية للأشياء والكتل بهذا النوع من العدسات فى الصورة السينمائية ، تكبر وتقترب بطبيعة الحالة البصرية – الرجاء مراجعة فصل (البصريات .. ألف باء الصورة) فى هذا الكتاب – أما فى حالة العدسات قصيرة البعد البؤرى ، فكلما قل رقمها يجب أن نسرع قليلاً فى حركتى البان والتلت حتى نحافظ على سرعة معقولة للحركة وتقترب من الطبيعة .





صورة رقم «١٠-٣» الكاميرا ARRI IIC على الحامل الكبير فى المنيا أمام مدخل مدينة أخناتون وخلفها المؤلف ثم المخرج الفرنسى كارلوس فيلاديبو أثناء تصوير الفيلم التسجيلى «اللوفر– مصر».

كما أنه فى أيام احترافى الأولى فى التصوير السينمائى ، كانت أغلب حوامل الكاميرات عليها رأس يعمل بالجهد اليدوى للمصور ، وكانت مهارتى كمصور جديد أن أعمل على المحافظة على كل ما سبق . وكانت توجد رأس واحدة فقط تعمل بالمقاومة المتغيرة ، تؤجر من معدات (سيد كاميرا) وهو أحد أهم مؤجرى المعدات السينمائية فى حقبة السبعينيات والثمانينات من القرن الماضى ، ولا أتذكر ما إذا كانت هذه المقاومة تعمل بالزيت الباكم أو السوست أو بالتروس . وكان الإقبال على تأجير هذا الحامل شديداً لسهولة وإتقان حركتى البان والتلت بها عند المصور الضعيف فى ضبط حركتهما يدوياً .

ومع انتشار التصوير الإلكترونى بالكاميرات الأخف وزناً ، انتشرت حوامل الكاميرات ذات المقاومة كضرورة لمثل هذا الوزن الخفيف .

إلا أن هذه الرؤوس ذات المقاومة كانت أساسية فى الكاميرات الثقيلة بالبلمب– كاتم صوت الكاميرا– داخل الاستوديوهات؛ لضخامة حجمها وزيادة وزنها وحتى يستطيع المصور تحريكها بسهولة ويسر .



صورة رقم «١٠٤» الكاميرا ARRI IIC على الحامل الصغير أثناء تصوير فيلم «سلام يا صاحبى».

ومن المنطقى أن استعمال حامل الكاميرا أساسى فى اللقطات التى يستغرق تصويرها مدة طويلة نسبياً ، وتتنوع مقاسات حوامل الكاميرات بين الرجل (الحامل) الكبيرة والصغيرة ومنها ما يسمى (القردة) ، وهي أعلى بمستوى بسيط جداً من الأرض ، ورجل التمساح وهى بمستوى الأرض ، وبالطبع يمكن التحكم ارتفاعاً وانخفاضاً بالرجل الكبيرة ذات المستوى الأعلى ، والرجل الصغيرة ذات المستوى المنخفض ، ولكن الرجل القردة والتمساح تظلان على مستوى ثابت .

هذا بخلاف استعمالى الضرورى لحامل الكاميرا فى ثبات الصورة وحركتها الكلاسيكية ، كما أنها فرض أساسى عندما أستعمل العدسة الزووم التى تحتاج لدرجة كبيرة من الثبات ، وهو ما يحدث كذلك مع عدسات طويلة البعد البؤرى . وإنى أتذكر أثناء استعمالى للعدسة ١٠٠٠ مللى فى أحد الأفلام التسجيلية ، وأعتقد أنه كان فيلم **"أياد عربية"** عام ، إخراج **هاشم النحاس**، وكنا نصور فى أطراف مدينة الإسماعيلية فى منطقة تعمير جديدة وقتها بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وكان المكان صحراوياً مفتوحاً – أصبح حى الشيخ زايد بعد ذلك – حين تسببت الرياح المتوسطة الصحراوية فى هز العدسة طويلة البعد البؤرى وهى على حامل الكاميرا، مما جعلنا نثبت ونمسك بأيدينا الحامل بقوة حتى نمنع مثل هذا الاهتزاز ، وأسوق هذا المثل لأبين كم تكون أهمية ثبات حامل الكاميرا مع العدسات طويلة البعد البؤرى. (انظر الصور ١٠٣ ، ١٠٤).



## ٤ - حركة الشاريو على القضبان وبدونها

ستتفق أن هناك كلمات كثيرة أجنبية دخلت صناعة الأفلام فى مصر منذ البدايات ، من اللغات الإيطالية والفرنسية والألمانية والإنجليزية ، وكان سبب ذلك أن هذا الفن ولد ووجد أصلاً فى الغرب ثم انتقل إلينا من الأجانب المقيمين والمتمصرين والذين كانوا يمثلون جاليات كبيرة من هذه الجنسيات وبالذات الإيطالية . هذا إلى جانب نخبة من المصريين تعلموا بالخارج ، ولذا ستجد صناعة الأفلام عندنا مليئة بالكلمات الأجنبية التى أصبحت جزءاً من التفاهم فى اللغة العامة للسينمائى المصرى . وكلمة (شاريو) هى مصطلح فرنسى يعنى عربة صغيرة مسطحة لها أربع عجلات على قضبان من الحديد ، بشكل منتظم خالٍ من أى اهتزاز وبسلاسة ، وفوق العربة تضع الكاميرا والمصور ومساعده . وإذا كانت حركة الكاميرا المركزية التى تم شرحها سابقاً فى حركتى البان والتلت مقصورة على تحريك الكاميرا وهى ثابتة على مركز واحد ، فإن حركة الكاميرا على الشاريو هى حركة مستمرة متغيرة المركز باستمرار ، ويمكن أن تجعل الكاميرا تتقدم إلى الأمام، أو تتراجع إلى الخلف ، أو تتابع شيئاً جانبيا متحركاً ، أو تكشف بحركتها مكاناً ما ، وهكذا .

وحركات الشاريو فى اللغة السينمائية ، أثرت إمكانية التعبير بالصورة بشكل مطلق ، وربما كان ذروة تلك التجارب ما صنعه السينمائى الروسى **زيجا فيرتوف** ومجموعته فى أوائل القرن الماضى بنظريته الشهيرة «السينما عين».

ولقد صورت بالطبع ممتطياً الشاريو فى كافة أفلامى تقريباً ، فإنه من الصعب جداً ألا يكون لديك إمكانيات الشاريو فى التصوير ، بل إن بعض المخرجين يستعملونه بمبالغة مرضية . والشاريوهات التى فى بلادنا نوعان : نوع مستورد ونوع مصنع محلياً ، ولكنهما يشتركان معاً فى مشكلة إحداث صوت حفيف بسيط أثناء الحركة مما يشوه تسجيل الصوت، لأن هذا الحفيف سيركب على صوت حوار الممثلين ، مهما استعمل فنى الشاريو -الماشينيست- الشحم أو بودرة مسحوق التلك يبقى الصوت، ويرجع ذلك بالطبع لسوء الصيانة، لأن العجل المطاطى المستعمل له عمر افتراضى لا يعترف به فى بلادنا ، كما أن الإهمال وعدم الصيانة الدورية



صورة رقم «١٠٥» الكاميرا على الشاريو أثناء تصوير فيلم «البرىء» ومؤلف الكتاب خلف الكاميرا والمساعد شريف احسان وفي الخلف المخرج عاطف الطيب والمساعد أماني بهنسي.

سببان من الأسباب الرئيسية فى حدوث ذلك .

وأغلب الشاريوهات التى كانت موجودة فى سوق العمل السينمائى ثقيلة الوزن وهى صالحة للعمل فى البلاتوهات والأماكن الواسعة ، ولكن مع زيادة العمل فى الأماكن الحقيقية مثل الشقق وغيرها كان مثل هذا الشاريو ثقيل الوزن مشكلة فى نقله وحركته ، ولذلك فكرت أنه من الضرورى أن أصمم شاريو أقل وزناً وأخف حملاً حتى يسهل حركته ونقله ورفعه إلى الأدوار العليا .

ولقد قام المهندس **فكرى ميخائيل** – فى ورشته بشبرا – بتصميم عربة خفيفة مسطبتها عبارة عن مواسير مربعة مفرغة متلاصقة وقضبان أقل قطراً وأخف وزناً ، وهذا سهّل لى كثيراً العمل ونقل الشاريو فى كافة الأماكن الصعبة التى أعمل بها وبسهولة ، كما صممت كذلك شاريو دائرى كدائرة مقفلة قطرها ٢,٥ متر يمكن الاستفادة به فى التصوير الداخلى والخارجى .

وربما من أهم فنيات العمل بالشاريو لى كمدير تصوير ، كيفية المحافظة على





صورة رقم «١٠٦» أثناء تصوير مسلسل «المتمردون» في العراق، واستعمالي شاريوهين واحد للتصوير وآخر يتحرك بالضوء مع الممثلين والكاميرا.

السرعة المتجانسة المطلوبة لحركته مع أحداث الفيلم ، فليس الموضوع حركة ميكانيكية لتقدم أو تراجع أو استعراض للرؤية ، بقدر أن تكون السرعة مناسبة درامياً للأحداث ، وأن يكون لها معنى متضامن بشكل جميل مع حركة التمثيل والمرئيات فى اللقطة ، لذا يكون حرصى كبيراً على العمل مع فنيى الكاميرا المتازين– الماشينيست– الذين يجيدون تحريك الشاريو بسرعات مختلفة بفهم وإجادة وإتقان ، ولقد عملت مع مجموعة كبيرة منهم اعتززت بهم وذكرتهم فى الجزء الأول من كتابى .

وأثناء الإعداد للقطة بالشاريو أقوم بعمل عدة تحضيرات «بروفات» للحركة مع فنى الشاريو والمساعد والممثلين ، أو يقوم أحد العمال بالحركة بدلاً من الممثلين وهم فى أماكنهم ، حتى نضبط سرعة الشاريو وحركته فى اللقطة ، وعينى من خلال الكاميرا هى التى تحكم على السرعة المناسبة ، لأنى أحسب كذلك نوع العدسة الراكبة بالكاميرا . والحركة البطيئة جداً بالشاريو عندما يطلبها المخرج هى أصعب الحركات ، وهناك مخرجون أمثال **على عبد الخالق وعاطف الطيب وأشرف فهمى**



صورة رقم «١٠٧» أثناء التصوير والكاميرا على اليد ومتحركة على كرسي المعاقين في فيلم «مدينة» وفي الصورة المخرج سامي السلاموني والممثل أحمد مرعي.

وغيرهم كانوا يحبذون هذه الحركة البطيئة وهي تصلح في مواقف درامية تفسيرية أو رومانسية وكذلك غامضة ، وعلى حسب رؤية المخرج لطريقة سرد روايته بصرياً، بينما الحركة المتوسطة السرعة بالشاريو تصلح لكافة الأغراض ، والحركة السريعة تصلح للمواقف المتأزمة وأفلام الحركة - الأكشن - والمشاجرات .. الخ ، وينطبق كلامي هنا سواء أكان الفيلم تسجيلياً أو روائياً ، كما أن حركة بداية الشاريو وتوقفه من الأمور الفنية الشديدة الحساسية ، حيث يجب أن تكون الحركة بعيداً عن الاهتزازات أو المفاجأة .

وإذا ضربت مثلا من أفلامي على ذلك التوافق في حركة الشاريو والمرئيات في الفيلم السينمائي ، أسوق مثالاً من الفيلم التسجيلي **"أرض السماء"** عام ٢٠٠٣، إخراج الفنان **سمير عوف**. حيث الفيلم رؤية ذاتية فلسفية لنشأة وحياة المخرج بين حي القلعة بمساجده الشامخة ، وبين آثار الأجداد في معابدهم بالأقصر ، وفي الفيلم كانت الحركة تتم باستخدام الشاريو على القضبان ، أو متحركاً بوساطة سيارة، والكاميرا سابحة في الهواء راكبة بالوناً طائراً ترصد المعابد من أعلى، وكان





صورة رقم «١٠٨» أثناء التصوير بالشاريو الحر بدون قضبان والكاميرا حرة في فيلم «الحريف» والمخرج محمد خان والكهربائي فتحي برقوقة يقوم بتحريك الشاريو.

على كمصور للفيلم أن أضبط إيقاع وتجانس الحركات الثلاث معاً لتصبحا شيئاً واحداً ، وكان هذا الضبط بالطبع من خلال إحساس عيني ورؤيتي بالكاميرا، ولقد بدأت التصوير بالبالون أولاً لأن سرعته هي التي ستحدد سرعة الشاريو على الأرض والسيارة، وزاد من صعوبة الفيلم أن الجزء المصور في منطقة القلعة بالقاهرة تم بعد حوالي أربعة شهور من التصوير بالبالون بالأقصر .

ويضبط فني الشاريو حديد القضبان بوساطة ميزان ماء ، بحيث يكون في مستوى أفقي واحد ، ويستعمل لذلك تحت الحديد قطعاً من الخشب تسمى الواحدة (تاكو) ومجموعها (تاكوهات) ، ولا أعرف أصل الكلمة بأية لغة ! .

وحركة الشاريو في العموم تسير في خط مستقيم ، ولكن يركب عليه أحياناً انحناءات دائرية تسمى ( دوران ) ، كما يوجد الشاريو الدائري كدائرة كاملة كما أوضحت سابقاً ، وتثبت الكاميرا على عربة الشاريو إما على حامل الكاميرا ، أو تجهيزة خاصة على سطح العربة تعمل على تعدد الارتفاعات المختلفة للكاميرا وهي

على الشاريو ، ويرفق بها كرسي متحرك يلف بالمصور لسهولة حركته أثناء العمل.

ومع انتشار أغاني الفيديو كليب في حقبة التسعينيات من القرن العشرين استوردت من شركات عديدة بالخارج عدة ماركات للشاريوهات ، وأصبحت سوق العمل السينمائي مليئة بحزمة متنوعة من الشاريوهات الجديدة .

ولقد استعملت نوعاً من الشاريوهات يسمى فيشر FISHER في فيلم "المجهول" الذي صور صيف عام ١٩٨١ بالكامل في كندا وعرض بمصر عام ١٩٨٤ ، حيث يركب للعربة التي تعمل على قضبان مثل أي شاريو ، عجلات أخرى إضافية بدل التي تعمل على القضبان ، وعبارة عن عجلات كاوتشوك منفوخة صغيرة كأربعة إطارات ، ويمهد طريق العربة بألواح من الخشب المضغوط ، ترص بجوار بعضها البعض وملتصقة ، مع عمل ضبط واتزان لها بميزان الماء حتى تكون جميعاً على مستوى أفقي واحد ، وتتحرك عليه العربة بعد ذلك بمنتهى السلاسة ، وهذا لا يصلح كشيء عملي بالطبع إلا بوجود أرضيات مقبولة يمكن فرد ألواح الخشب وفرشها عليها . ولقد استعملتها هناك في لقطات متحركة في حديقة الفندق الذي كنا نصور به في منطقة نورث هيتلي بكندا ، وهي منطقة شمال مونتريال محيطة ببحيرة أساسها ذوبان ثلوج الشتاء . ويعمل الشاريو فيشر كذلك كرافعة بسيطة ، ويتم تشغيله بهذه الخاصية بالقوى الكهربائية المخزنة في بطاريات (DC) شحن ليلاً ويتم العمل بها متواصلاً لمدة حوالي خمس ساعات ، كما يتحرك الشاريو كذلك بهذه الطاقة الكهربائية ويمكن ضبطه بسرعات متعددة أثناء السير والحركة ، ولقد تم تأجيره من شركة بانافيزيون مع المختصين بتشغيله ، وكثيراً ما أستعمل الكاميرا الحرة على يدي وأنا فوق الشاريو التقليدي ، أو أستعمل - كشاريو - عربات صغيرة تجري على الأرض إذا كانت ممهدة جيداً في أماكن مثل الشقق والمستشفيات والمحلات وغيرها من الأماكن ، بل استعملت كرسي المعاقين في أثناء دراستي في المعهد العالي للسينما في مشروع تخرج الصديق **سامي السلاموني** "**مدينة**" عام ١٩٧١ ، وكذلك كرسي المكاتب ذا العجلات في عدة أفلام ، أذكر منها فيلم " **إن ربك لبالمرصاد** " عام ١٩٧٣ إخراج **محمد حسيب** ، إنني في أحيان كثيرة أفكر في طريقة لعمل حركة الشاريو ذاتها ، كما فعلت مثلاً في فيلم "**أبو البنات**" عام ١٩٨١ إخراج **تيسير عبود** ، حين شدوني وأنا فوق سجادة لأدور بالكاميرا حول **مديحة كامل** وهي ترقص ، ولقد كررت ذلك أخيراً في فيلم "**كيمو.. وأنتيمو**" عام ٢٠٠٤ إخراج **حامد سعيد** ، وفي إحدى المرات كنت أصور فيلم "**حكايات الغريب**"



عام ١٩٩١ إخراج **إنعام محمد علي** في ضاحية بور توفيق بالسويس ، ولم يكن معنا شاريو طويل لمتابعة عربة الحنطور وهي تسير ، ففكرت أن أربط نفسي على إحدى قطع حديد قضبان الشاريو بعد تثبيتها في أحد جوانب الحنطور ، ولقد كان وحصلت على لقطة المتابعة هذه.

وفي مشوار حياتي حدثت لي العديد من الحوادث أثناء التصوير بالشاريو، ففي إحدى المرات انقلبت عربة الشاريو بالكاميرا عليّ وأصبحت أنا على الأرض والعربة فوقي، وكان ذلك في متابعة سريعة بين حجرات شقة فارغة مع المخرج **علي عبد الخالق** في بداية حياتي وللأسف لا أتذكر اسم الفيلم الآن ، وفي مرة أخرى طرت من فوق الشاريو في أثناء مطاردة المنجم في فيلم "**جزيرة الشيطان**" في أحد الانحناءات والشاريو يسير سريعاً ، وكانت النتيجة أني رشقت والكاميرا حرة بيدي في حائط الديكور ، وانخلعت كتفي .. وغيرها من حوادث ؛ لإصراري على أن تكون حركة الشاريو كما أحب وأبغي في الفيلم .

ولكن ربما أخطر شاريو في حياتي كان في فيلم "**نصف أرنب**" الذي صور عام ١٩٨١ وعرض ١٩٨٥ وإخراج **محمد خان**، حيث كانت اللقطة من خارج المبنى الجديد للبنك الأهلي المصري المطل على نيل القاهرة ، أثناء مرحلة التشطيب، وركبت الونش العملاق مع مشغله ومعي المخرج ، وتبدأ اللقطة من الخارج لممثلين يقفان في نافذة الدور الأربعين التي لم تركب بعد ، لتبتعد الكاميرا في حركة الشاريو الهوائي إلى الخلف في حركة طويلة لينكشف حجم البناء الشاهق ، ثم تلف الكاميرا جهة اليسار تاركة المبنى مظهرة لقطة عامة للقاهرة الشعبية في حي بولاق. لقد كانت لقطة مذهلة لم أشعر بالرعب أثناء التقاطها بتاتاً . فقد نفذتها بدم بارد ، ولكن انتابني الخوف ليلاً حين جلست أتناول عشائي مع أسرتي متذكراً ما فعلت صباحاً .

( انظر الصور من ١٠٥ إلى ١٠٨ ).

## ٥- الحركة بالروافع ( الكرين ) وأشياء أخرى

مثل الملك الذي يتربع على عرش مملكته ، يكون عمل الروافع ( الكرين ) CRANE في الحركة التي تحدثها في الصورة السينمائية ، فالروافع تعمل على الارتفاع أو الانخفاض بمستوى رؤية الصورة السينمائية عن رؤية مستوى العين الطبيعية ، والكثير من المخرجين لا يحبذون عمل الروافع إلا بشكل موظف بإتقان ويخدم السرد والأحداث ، وهناك مخرجون – وبخاصة بعض الجدد – يصورون بالروافع وكأنها لعبة يلهون بها بسبب أو بدون سبب . وعموماً ، في اعتقادي أن عمل الروافع يجب أن يخدم الدراما وجماليات الصورة في المقام الأول ، ولقطات الروافع هي من الأشياء المستحسنة في اللقطات العامة أو ما يطلق عليها البانورامية وفي لقطات نهايات أو بدايات الأحداث ، أو التركيز الدرامي مثل الهبوط أو الارتفاع على شيء مهم ، وأغلب الروافع تعمل كذلك على شاريو حتى تكون حركتها مزيجاً بين الارتفاعات والانخفاضات والتقدم والتقهقر .

ولقد تعاملت مع الروافع بعدة مستويات تقنية، في حدود ما هو موجود في بلادنا، وهي حسب تصنيفي:

- روافع ثقيلة قليلة الارتفاع .
- روافع خفيفة متوسطة الارتفاع.
- روافع أكثر ارتفاعاً .
- روافع سيارة تركيب مصابيح أعمدة الإنارة في الشوارع .
- روافع مبتكرة متعددة .
- روافع بالعدسة التليفزيونية والرأس الدوارة .

كما أن هناك أنواعاً أخرى من الروافع غير موجودة عندنا ، مثل الروافع العملاقة التي يصل ارتفاعها إلى أكثر من ٢٥ متراً ، والروافع التي تعمل بالسلك CABLE CRANE، أو الروافع الطائرة مثل البالون الممسوك بالسلك FLYING EYE ويسمى أحياناً كرين عين الطائر ، وكل يوم تحمل إلينا النشرات والمجلات المتخصصة والأخبار من الإنترنت إضافات جديدة في صناعة الروافع في مراكز





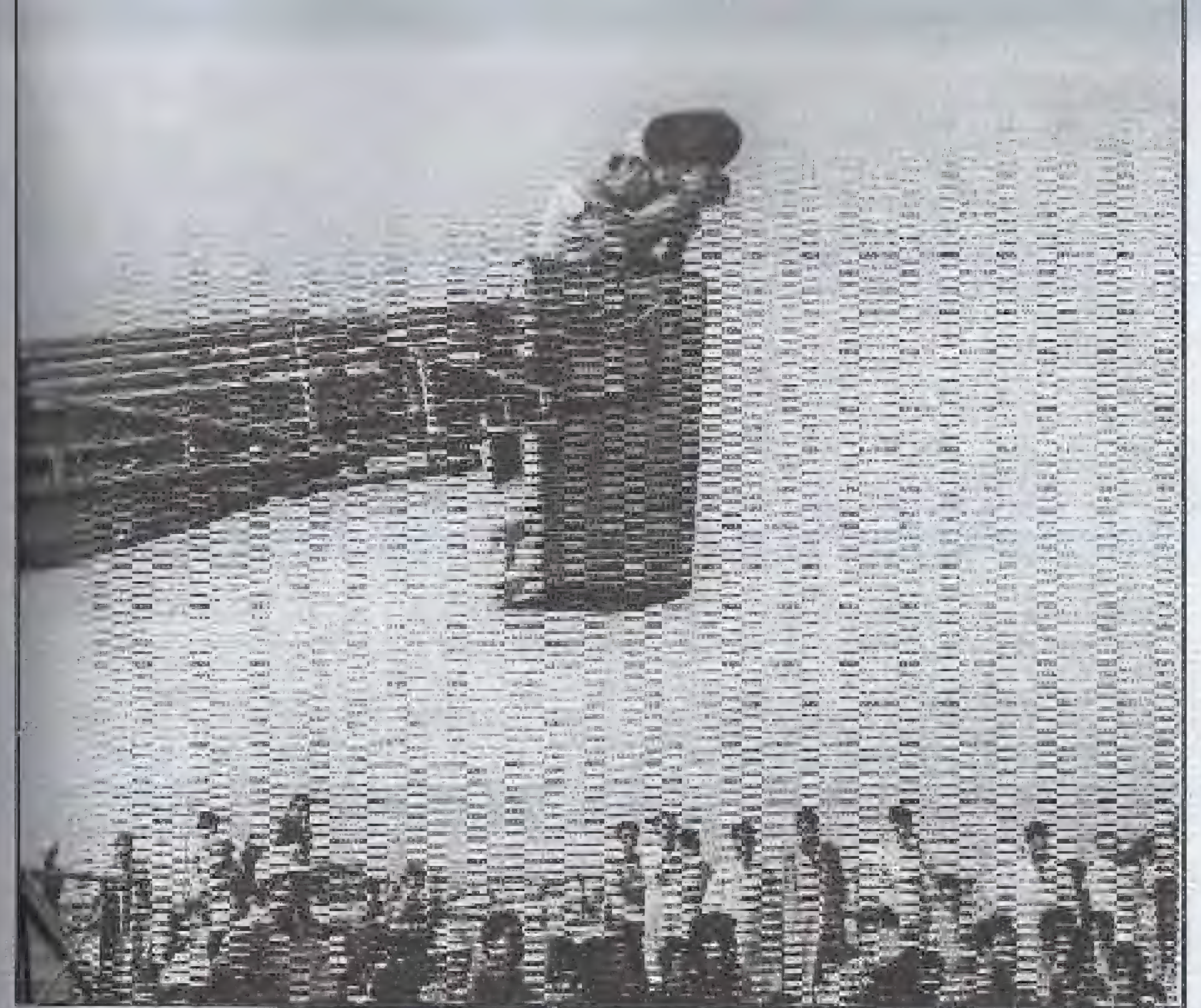
**صورة رقم «١٠٩» الكاميرا حرة على الرافعة في قاعة المحكمة في فيلم «ضد الحكومة» والمخرج عاطف الطيب وأبو بكر عزت ومجموعة.**

صناعة الخيال في العالم ، وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية .

وقد عرفت السينما المصرية الروافع الكبيرة والمتوسطة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ فاستوردت الاستديوهات الرافعة ( عروس البلاتوهات ) وقتها المسماة الفينتن VINTEN وهي رافعة قليلة الارتفاع ، أما الرافعة الأكبر فهي الهيستون HISTON والتي كانت تعمل لوقت قريب ، وفي أثناء الإنتاج المشترك في شركة كوبرو فيلم ، تم استيراد روافع ذات ارتفاع أقل ولكنها أخف وتصلح للنقل الخارجي والتصوير بها بسهولة وأطلق عليها الرافعة البازوكا ، إلا أنه بطول العقد التاسع من القرن العشرين اكتظت السوق المصرية لمعدات السينما بكمية كبيرة من الروافع المتوسطة والصغيرة . ولمعلومات أوفر ، أرجو الرجوع لمؤلفي **"تاريخ التصوير السينمائي في مصر"** الذي نشره المركز القومي للسينما عام ١٩٩٧، وتوزيع الهيئة العامة للكتاب .

### - روافع ثقيلة قليلة الارتفاع

على قضبان حديدية ثقيلة كانت الرافعة الفينتن تتحرك وترتفع أو تنخفض،



صورة رقم «١١٠» أثناء التصوير بسيارة اصلاح أعمدة الانارة فى الشوارع فى فيلم «بنات ابليس».

وفوقها الكاميرا الثقيلة بالبلمب الخاص بكتم الصوت ، وهذه الرافعة تعمل بالجهد البشرى في تحريك عرباتها على القضبان بجانب الارتفاع والانخفاض الذى لا يتجاوز مترين ارتفاعاً وحتى تنخفض تقريباً إلى نصف المتر، ونظرية عملها تقوم على حركة مجموعة من التروس مرتبطة بجنازير تعمل في توافق. وكانت الاستديوهات في الماضي تفخر في دعايتها بأنها تمتلك هذا النوع من الروافع، ولقد عملت عليه فى بداياتى وكان فى حالة غير جيدة ويعتمد بشكل أساسى على مهارة فنيي الكاميرا الذين يعملون عليه. وكان من مزايا الرافعة الفينتين أن لها ذراعا تتحرك فى محور دائرى كامل ، والأفلام المصرية الكلاسيكية، وبخاصة فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى ، حافلة بأمثلة جيدة لاستعمال هذه الروافع داخل البلاتوه. (انظر الصورة رقم ٤ من الجزء الأول من الكتاب الذى نشر في مارس ٢٠٠٤).

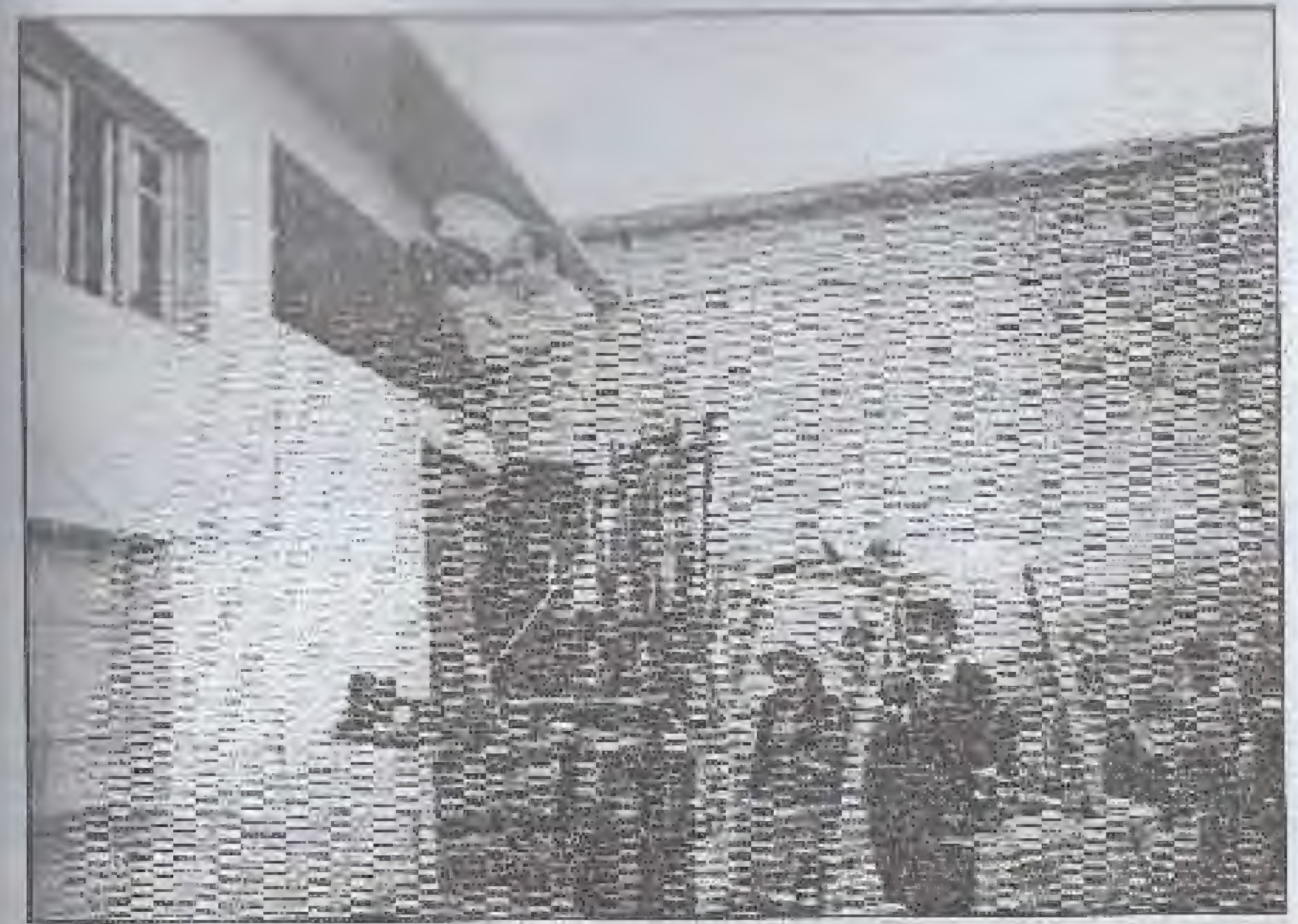




صورة رقم «١١١» أستعمل جسدى كرافعة صغيرة فى حركة الشاريو بدون قضبان أثناء تصوير فيلم «عنتر شايل سيفه» وفى الصورة المخرج أحمد السبعاوى وفنى الاضاءة فوزى لبيب.

ولقد استعملت مع المخرج **على عبد الخالق** فى فيلم "**مسافر بلا طريق**" الذى صور عام ١٩٦٧، هذا النوع من الروافع بشكل مركب داخل البلاتوه، بحيث كنت أدور به عدة دورات مع الانخفاض متابعاً الحدث وحركة محمود ياسين.

وفى فيلم "**المجهول**" الذى تم تصويره بكندا، استعملت النوع المتطور من هذه الرافعة كما أوضحت سابقاً ، وحالياً توجد أنواع أحدث بمصر من هذه الروافع تحمل ماركات مثل البنثر PANTHER أو الماجنم magnumأو ذراع الجيب JIB ARMوغيرها ، ولكن للأسف الشركات المالكة تشتريها مستعملة لأن ذلك أرخص كثيراً، وإن كانت فى حالة جيدة مُرضية.



صورة رقم «١١٢» أستعمل الرافعة الشوكة في جمرك الأسكندرية كرافعة سينمائية في فيلم «نصف أرنب».

- روافع خفيفة متوسطة الارتفاع

وهي كثيرة الآن في مصر ، وبسبب كثرتها رواج تصوير الفيديو كليب ، وهذه الروافع المتوسطة الارتفاع لا يزيد ارتفاعها عن ٤.٥ متر- مثل الرافعة البازوكا الإيطالية القديمة - ولكن بتقنيات أحدث وأخف ، وتنتجها عدة شركات أغلبها أوروبي. ومن مزايا هذا النوع من الروافع أنه سهل العمل حيث يركب بسهولة من عدة قطع، كما يمكن لبعض الأنواع منه أن يتحول من رافعة متوسطة إلى رافعة صغيرة أو شاريو فقط. ولقد سقطت من فوق هذا النوع في فيلم "ضد الحكومة" (١٩٩٢) مع مساعدي **سامح سليم** ، لقلة خبرة العاملين عليه . والحمد لله أننا خرجنا من هذا السقوط بإصابات خفيفة (انظر الصورة رقم ١٠٩ ) .

- روافع أكثر ارتفاعاً

تعتبر الرافعة الهيستون هي أكبر رافعة كانت لدينا لوقت قريب وكان يوجد منها ثلاث في استديو مصر واستديو الأهرام واستديو نحاس، وآخر فيلم صورت به بهذه



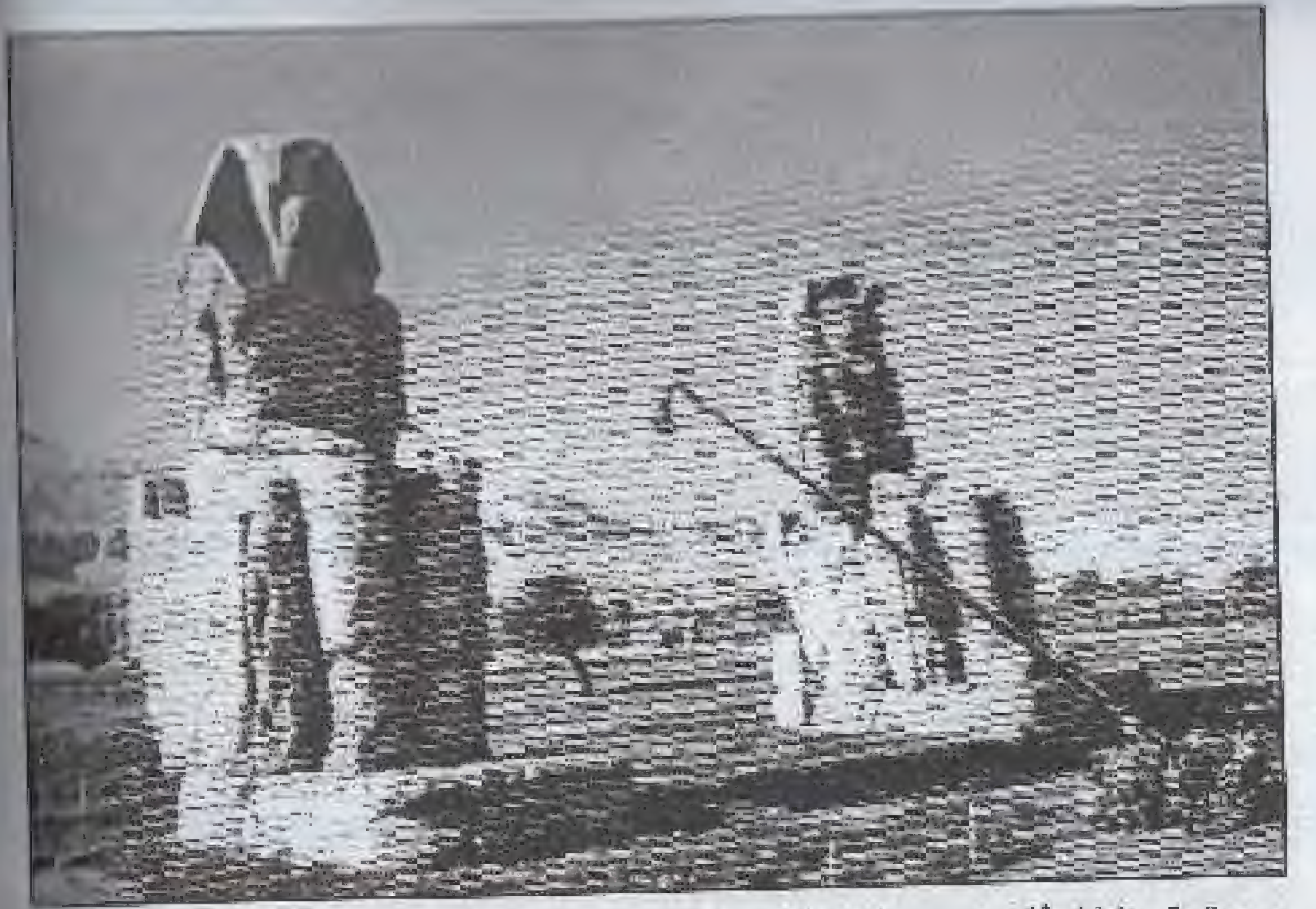


صورة رقم «١١٣» سعيد شيمي أثناء تصوير فيلم «البرىء» على رافعة صنعها الميكانيست سالم.

الرافعة كان فيلم "**الإمبراطورة**" في صيف ١٩٩٧ في حارة ستوديو نحاس، للمخرج علي **عبد الخالق** المعجب دائما بعمل الروافع ، ولقد كان المصور وقتها نجلي **شريف** شيمي والمساعد **أحمد حسين** ، وخطط المخرج للقطة مركبة لحفل الفرح بحارة الأستوديو بشكل بانورامي ترصد مظاهر الاحتفال في الحارة ، لينتهي الكرين إلى نافذة في آخر الحارة ويدخل عليها راصداً باقي مظاهر الفرح مع العروس والنساء ، فبدأت حركة الرافعة من أول الحارة لينتهي عملها في نهاية الحارة وترتفع في بعض الأحيان إلى أقصى ارتفاع ( حوالي ٩ أمتار ) . وكان عمل المساعد في ضبط المسافات فيه الكثير من الخطورة ، لذلك طلبت أن يربط بالحبل مع قاعدة الكاميرا على الرافعة حتى أضمن سلامته وعدم سقوطه .

وحاليا توجد أنواع أحدث وأخف ويصل ارتفاعها إلى حوالي ١٤ متراً ، وفي عملي مع المخرج الشاب **عمرو بيومي** في فيلمه "**الجسر**" عام ١٩٩٧ كذلك استعملت إحدى هذه الروافع ، في متابعة الأحداث بين تواقد في الدور الثاني من إحدى العمارات ذات الطراز العربي في حي مصر الجديدة ، وكان نجلي كذلك المصور في هذا الفيلم والمساعد قدري نصر وكانا معلقين في الهواء على هذا الارتفاع وقلبي معهما ، ولكن هذا هو الاحتراف !

ولقد كانت اللقطة مخططاً لها بجمال فعلاً ، حيث ساعدت الحركة الخارجية مع



صورة رقم «١١٤» أثناء تصوير الفيلم التسجيلي «وجهان فى الفضاء» بالرافعة المسماة Motion Control المزودة بالعدسة التليفزيونية والرأس الدوارة.

الحدث فى الشقة بين الحجرة والشرفة فى إخفاء شكل من خصوصية جمال وهدوء حى مصر الجديدة . ويوجد حالياً من هذه الروافع ثلاث، وتم تصنيع واحدة محلياً ولكنها أثقل وأكبر ، وعموماً يتطلب العمل على هذا النوع من الروافع الحرص التام من الجميع أثناء العمل والتشغيل لضمان سلامة العاملين .

**- روافع سيارة تركيب مصابيح أعمدة الإنارة بالشوارع**

أعتقد أنى أول من استعمل سيارة تركيب مصابيح أعمدة الإنارة فى التصوير بمصر ، ولقد استعملتها أولاً أثناء عملى فى الجمهورية العراقية بتصوير المسلسل الفيلمى **"المتمردون"** إخراج **إبراهيم عبد الجليل**، ولم يكن التليفزيون العراقى يملك أية روافع كبيرة خارج صالات بلاتوهاته . ويصور المسلسل فى قرية جنوب العاصمة بغداد بأربعين كيلومتراً ، ويتطلب تصوير بعض اللقطات البانورامية للقرية أن ترتفع عالياً ، فاقترحت أن يحضروا لى سيارة من هذا النوع تكون حالتها جيدة ، وبالفعل قمت بالتصوير من فوقها ، وكنت ممسكاً الكاميرا على يدى ومستعيناً بحمالة مثبتة



على الكتف (انظر الصورة رقم ١١٠) ومعى المساعد فى الصندوق المتحرك . ولكن هذه الروافع للأسف غير مجهزة للسينما ؛ لأن بها عيباً كبيراً فى بداية تشغيلها وأثناء إيقاف عملها ، حيث تحدث وثبة غير مرغوبة بالطبع فى الصورة السينمائية ، ولقد تغلبت على ذلك بوجود الكاميرا على يدى ، كما كنت أقوم بعمل البروفات مع مشغل الرافعة حتى يعطينى أقل شكل من وثبة البدء والإيقاف، وأعتقد أن ما هو موجود فى أفلامى من صور جميلة لهذه الرافعة يثبت نجاحى فى ذلك .

وفى مصر ، صورت مع المخرج **محمد خان** لأول مرة بهذه السيارة لقطة النهاية فى فيلم **"ضربة شمس"** الذى صور عام ١٩٧٨ وعرض عام ١٩٨٠ ، واستعملتها بعد ذلك كثيرا فى أفلام مثل **"بنات إبليس"** عام ١٩٨٣ إخراج **على عبد الخالق**، وفيلم **"اليوم المشهود"** عام ١٩٨٩ إخراج محمود سامى. وكذلك استعملها الكثير من الزملاء بعد ذلك ، ولكن ربما أروع استعمال لهذه الرافعة أحببته وأحسست جمال وإتقان لقطاته كان فى فيلم **محمد خان "طائر على الطريق"** الذى صور عام ١٩٨٠ وعرض ١٩٨١ - حيث استغل المخرج حركة **الرافعة** بحرفة جمالية فى تصوير لقاء **أحمد زكى** مع **فردوس عبد الحميد** بحدائق مدينة الإسماعيلية ، وكيف كانت حركة الكاميرا فى الارتفاع والانخفاض بين أغصان وأوراق الشجر تعبيراً قوياً عن ذلك الحب المحرم وسط الطبيعة الغنّاء.

**- روافع مبتكرة متعددة**

أن يكون جسمك رافعة هذا ما كنت أصنعه كثيراً أثناء تصويرى لأفلامى، حيث الانخفاض لمستوى التصوير الأفقى الطبيعى والكاميرا بيدى، وذلك بثنى **الركبتين** والهبوط إلى أسفل أو العكس (انظر الصورة رقم ١١١)، وهى طريقة كانت سهلة بالنسبة لى، وفى أحيان كثيرة كنت أصنع هذه الحركة وأنا متحرك على شاريو بقضبان أو بدونه. وكنت أستخدم أى شىء يتوافر تحت يدى لعمل لقطة جمالية بإحساس الروافع، فاستعملت المصاعد فى أفلام صورتها بالخارج داخل مجمعات تجارية بقبرص ولبنان، كما استعملت مرة عربة البضائع ذات الشوكة كرافعة فى الجمرك بالإسكندرية فى فيلم " **نصف أرنب**" الذى صور ١٩٨١، وإخراج **محمد خان** (انظر الصورة رقم ١١٢) .

إلا أن ما فعله معى الماشينيست المتمكن الأسطى **سالم** (رحمه الله) يفوق خيالى وكان جميلاً ومذهلاً ، إذ كنا نصور فيلم **"البرىء"** الذى صور ١٩٨٤ إخراج **عاطف**

الطيب، ولم يكن معنا رافعة احترافية في أحد الأيام أثناء عملنا داخل سجن وادي النطرون بالصحراء الغربية ، وخطر لعاطف أن يأخذ لقطة محددة ولكن قيمتها وجمالها أن تكون برافعة متوسطة ، وكان معنا في المناقشة عم سالم ، وهو من فنيي الكاميرا بأستوديو مصر العريق من زمن ، طلب منا سالم إمهاله ساعتين ليصنع لنا رافعة ، وبالفعل أحضر لوحاً طويلاً من الخشب – وهو متوافر معنا كمستلزمات للديكور في التصوير الخارجي – وجلس مع النجار المرافق لنا وعمل رافعة من لوح الخشب بعد تثبيته على (برتكابل) – مسطبة من الخشب – ارتفاع متر ، وجعل اللوح مركز منتصف على البرتكابل ، وجهز لي مكاناً للجلوس ، وأحضر عاملاً وزنه أقل من وزني قليلاً وضعه في الجهة المقابلة لمكان جلوسي ، وقمنا بأخذ اللقطة كما تخيلها عاطف الطيب بفضل عم سالم وبنجاح كامل . (انظر الصورة رقم ١١٣).

**– روافع بالعدسة التليفزيونية والرأس الدوارة**

كل ما سبق من روافع ، هي روافع تثبت في أعلاها الكاميرا وخلفها المصور وأحياناً المصور والمساعد ، أي العنصر البشري في توجيه الكاميرا والضبط البؤري فوق الرافعة .

إلا أن تطور تكنولوجيا صناعة الأفلام أتحفنا بنوع من الروافع تثبت في أعلاه الكاميرا فقط ، ويتم التصوير والتوجيه والضبط لكافة الظروف والمصور والمساعد على أرض المكان ولا يحتاجان إلى امتطاء الرافعة . ولقد تواجد هذا النظام حين توافرت عدة أشياء مهمة هي :

١ – كاميرا ريفلكس خفيفة بعدسات تحكم من تروس خارجية .

٢ – عدسة تليفزيونية تركب مع العدسة الأصلية للكاميرا تعطي نفس المنظور تماماً.

٣ – تنقل العدسة التليفزيونية الصورة إلى مونيتور أسفل الرافعة مطابق لما ستصوره الكاميرا .

٤ – تحكم كامل يدوي بوساطة السلك والكابلات في عمل الرافعة – أو إلكتروني – في ارتفاعها وانخفاضها ودورانها .

٥ – تحكم كامل للرأس الدوار المثبت عليه الكاميرا في أعلى الرافعة بحيث تتحرك الكاميرا في محور كروي كامل .

٦ – تحكم من المساعد في ضبط المسافات من على الأرض .

٧ – تحكم كامل من المصور في تحريك الصورة وضبطها وهو على الأرض .



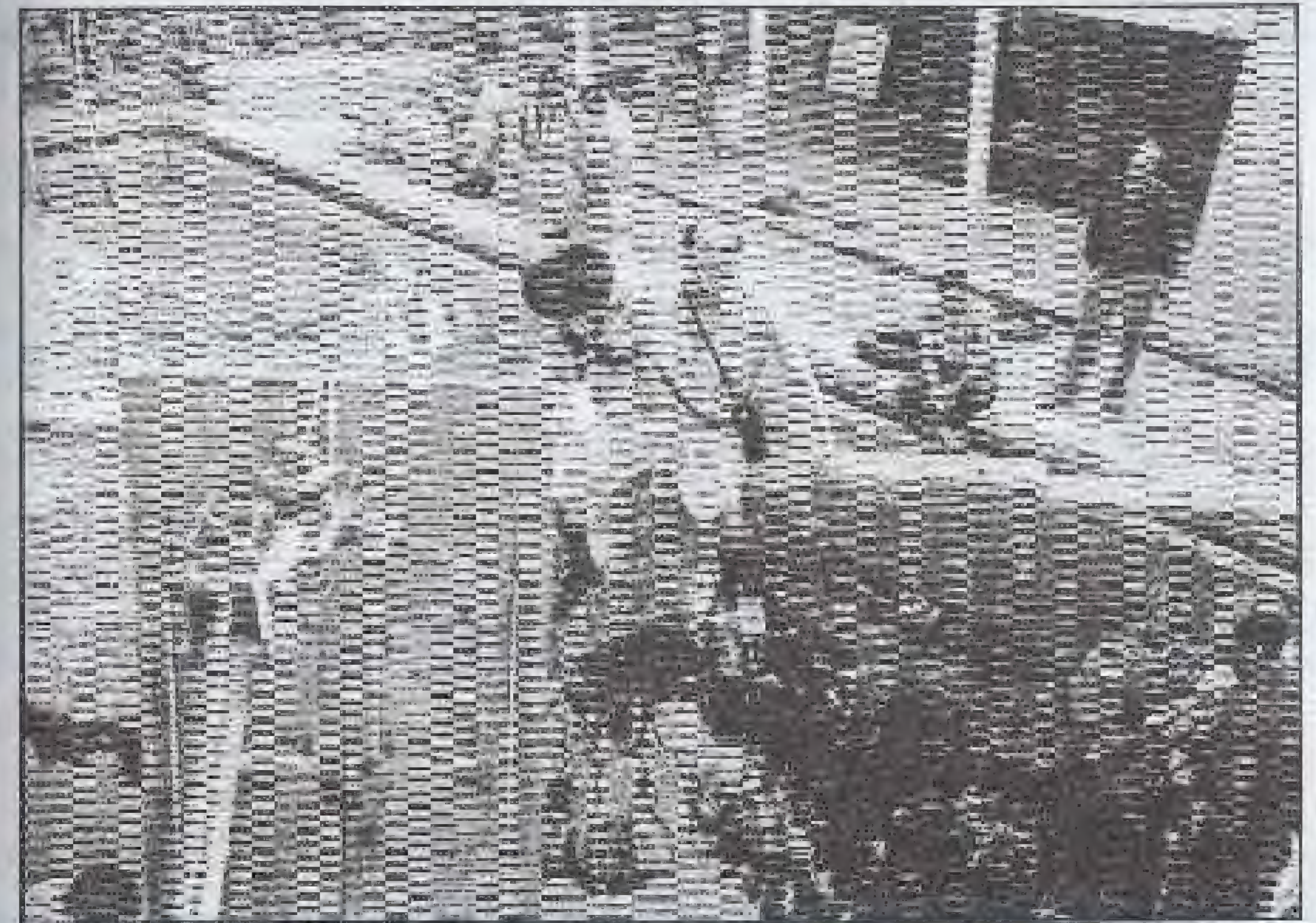


صورة رقم «١١٥» المؤلف والتحكم بالرافعة Motion Control من بعد عن طريق قيادة شاشة تليفزيونية، والمخرج سمير عوف يراقب الصورة جالسا وأمامة مونيتور وباقي العاملين.

ولقد وجد هذا النظام في الخارج في العقد الثامن من القرن الماضي، وأحضره إلى بلادنا لأول مرة المنتج مدحت شريف في حوالي عام ١٩٩٨ من شركة تصنعه في سويسرا، ثم تولت عدة شركات مصرية استيراد أنواع مختلفة منه. وهذا النظام له عدة أسماء تجارية ، ولكنه انتشر في مصر تحت اسم " وحدة التحكم الحركي Motion control unit"، ويستعمل في مصر الآن كثيراً في الحفلات الغنائية على المسارح . ولقد وفرت هذه الرافعة إمكانية سينمائية تفوقت بكثير عن الروافع السابقة ، وجعلت من حركة الكاميرا وبخاصة الرأسية ودورانها وحركتها شيئاً سهلاً. وقد تميزت هذه الرافعة بارتفاعها الشديد ومستوى انخفاضها المتدني جداً قرب الأرض ، وتستغل حالياً سينمائياً بشكل مراهق للغاية كما ألاحظ . ولقد استعملت هذه الرافعة لأول مرة عام ٢٠٠٠ في الفيلم التسجيلي **"وجهان في الفضاء"** إخراج **سمير عوف**، وأعتقد أني استعملتها ووظفتها بشكل حرفي جيد في الفيلم ، وخاصة في لقطات معبد الأقصر، حينما تبدأ اللقطة مكبرة من خلف قبضة كف تمثال رمسيس الثاني في البهو بالمعبد ، حتى ترتفع الكاميرا من كفه إلى يده إلى كتفه إلى أعلاه.. إلى التاج حين تكشف مكان البهو والممثل أسفل التمثال صغير ضئيل ناظراً إليه ، ثم تتحرك الرافعة بحركة الشاريو مع الممثل إلى التمثال الآخر من أعلى . عدة لقطات تمت في الفيلم أعتقد أننا استعملنا فيها إمكانيات كامنة في هذه الرافعة بإتقان ، ولقد صورت بعد ذلك بها في عدة أفلام روائية (انظر الصورتين ١١٤ ، ١١٥).

## ٦- الكاميرا مرتفعة

ما الحاجة إلى وجود كاميرا مرتفعة فى وضع ثابت أعلى مكان التصوير ؟ فى اعتقادى أن الموقف الدرامى هو الذى يحدد ذلك حسب رؤية المخرج لهذه الزاوية فى تسلسل سرد قصته ، والرافعة بهذا المنطق الكاميرا ستصبح ضرورية للغاية (انظر الزاوية العلوية آنفة الذكر)؛ لذلك عملت دائماً على أن تتوافر معى فى المعدات أدوات يمكن بها أن أرتفع بالكاميرا وهى ثابتة فضلاً عن استعمال الروافع لذلك إذا كانت ضمن المعدات ، حيث إن ارتفاع ثمن تأجيرها اليومى يحول دون وجودها كل يوم، وبعض المخرجين يصرون على وجود الرافعة معهم يومياً سواء عملت أم لا ، وبذلك ترتفع ميزانية التصوير كثيراً ، وفى رأيى أن أغلب هؤلاء المخرجين لم يخططوا لعملهم مسبقاً ليعلموا التقطيع المناسب لسرد رواياتهم ، المهم إن لم تكن معنا



صورة رقم «١١٦» وسيلة لأخذ لقطة علوية فى فيلم «استغاثة من العالم الآخر» فوق حمام السباحة.





صورة رقم «١١٧» المؤلف فوق البرج بالكاميرا الأثقل فوق الكتف لتصوير لقطة فى فيلم «الامبراطور» ومعه عماله أحمد خير وعلى المجنون ورفعت.



صورة رقم «١١٨» لارتفاع بالكاميرا ثلاث مناضد فوق بعضها فى مكان التصوير لفيلم «بستان الدم» ومجموعة العاملين والمخرج أشرف فهمي.

الرافعة ، فإني أحرص على وجود عدد ٢ برتكابل على الأقل أحدهما في حدود متر والآخر في حدود متر ونصف ويمكن أن يركبا فوق بعضهما البعض ، والشيء الآخر الذي كنت أحرص عليه كذلك وجود سلمين ، أحدهما صغير في حدود ارتفاع مترين ، والآخر حوالى سبعة أمتار لأصعد عليهما حاملاً الكاميرا مصوراً عليهما هذه اللقطات المرتفعة .

كما كنت بالطبع استغل أية وسيلة أخرى للفوز بهذه الزاوية ، حتى إني ارتقيت





صورة رقم «١١٩» كان فى بعض الأحيان الارتفاع على أكتاف المخلصين عمالى أمر ضرورى لأخذ لقطة مرتفعة، كما نرى فى الصورة وأنا فوق أكتاف أحمد خير فى تصوير فيلم «جزيرة الشيطان».

أكثر من مرة فوق أكتاف عمالي أو مساعديّ ، وبالطبع لولا المحبة والانتماء القوى للعمل والتقارب بين أسرة الفيلم ، لكان من الصعب ان أفعل ذلك .

وأتذكر أني فعلت ذلك فوق برج القاهرة ، حين أردت أن أستعرض فى لقطة متحركة **عبد العزيز مخيون** وهو يتحرك فى الشرفة الدائرية وخلفه القاهرة فى فيلم "**اليوم المشهود**"، ومرة أخرى أثناء تصوير فيلم "**جزيرة الشيطان**".

وفي اعتقادي ، أنه من المهم لمدير التصوير أن يكون تحت يده أثناء التصوير وضمن معداته وسيلة سهلة ورخيصة للارتفاع بزاوية الكاميرا عند الضرورة؛ لأنها من الزوايا المطلوبة لتفسير كثير من الأحداث الدرامية. (انظر الصور من رقم ١١٦ إلى ١١٩).

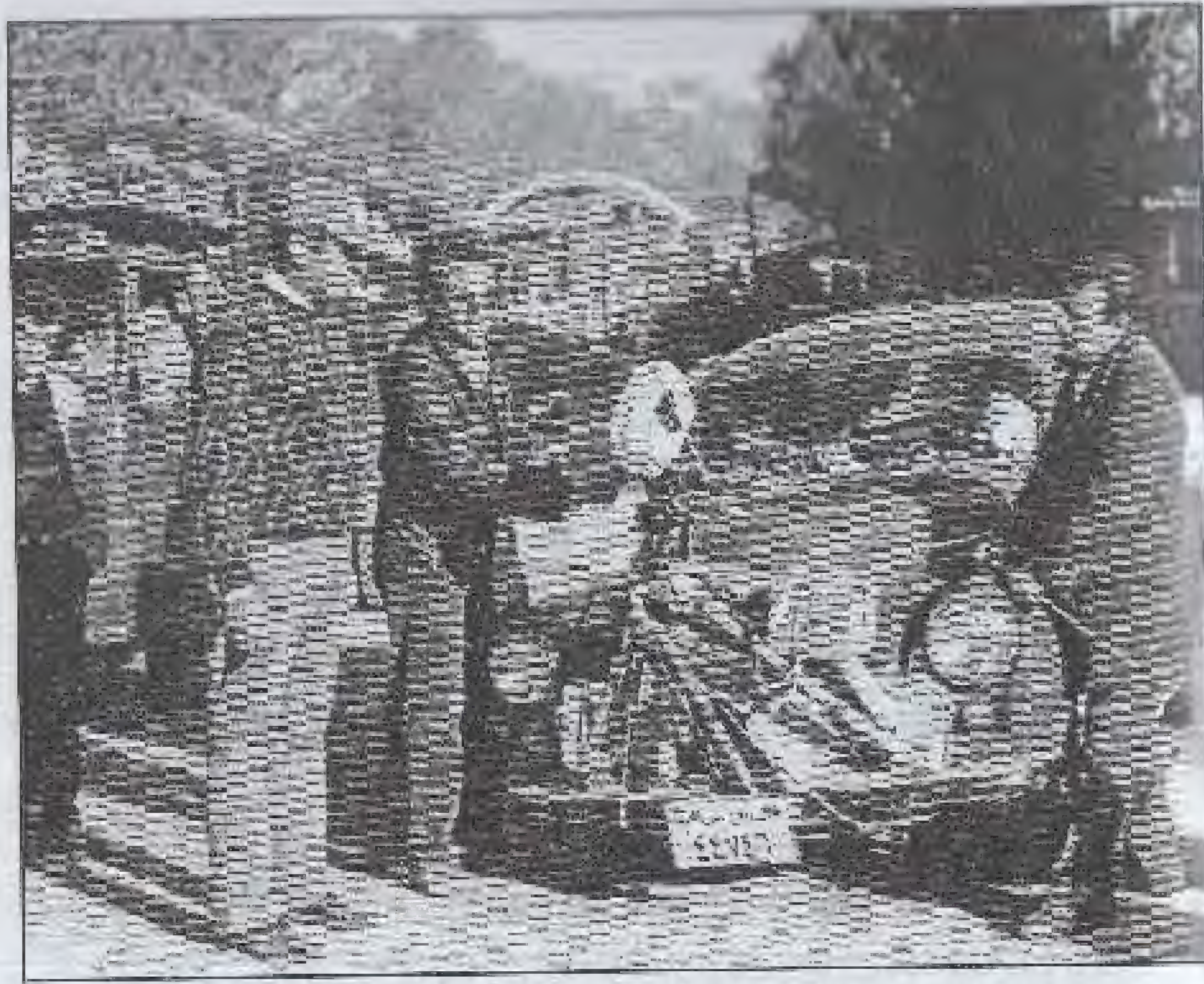
## ٧- الكاميرا الراكبة

ينشد تفكيري دائماً وضع الكاميرا على وسائل النقل المختلفة بحيث لا ينحصر في حيز اللقطات التقليدية المعتادة، وكان هذا في زمن احترافي ، حيث لم تكن هناك وسائل وتجهيزات جيدة لذلك ، وكنت أغامر كثيراً بربط نفسي إلى مقدمات السيارات لأفوز بزاويتي الأجمل والتي لم ترها العين من قبل ، هكذا كان تفكيري ، وأحياناً أنجح في ذلك وأحياناً لا ، وأعترف أن ذلك كان خطراً على حياتي ولكنني كنت مؤمناً دائماً بأنه " لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا " صدق الله العظيم. (انظر الصور من رقم ١٢٠ إلى ١٢٢) . وفي إحدى اللقطات التي من هذا النوع كدنا نسقط أمام السيارة أنا وفني الإضاءة **فوزي لبيب** من مقدمة السيارة حيث كنا نصور حالة حب **لأحمد زكي وفردوس عبد الحميد** أثناء قيادته سيارته البيجو في طريق بلبيس



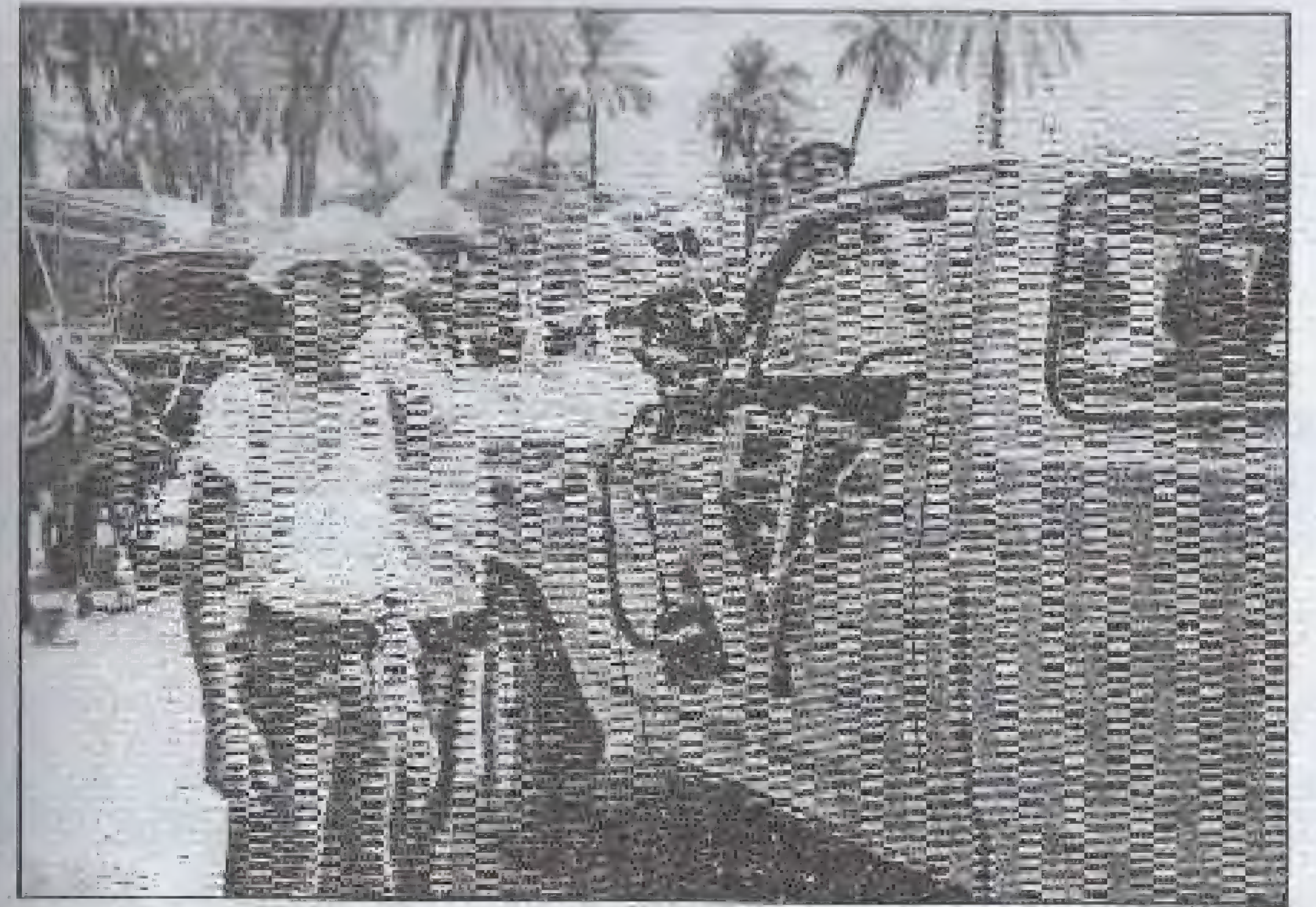
**صورة رقم «١٢٠» أثناء تصوير فيلم «طائر على الطريق» ومؤلف الكتاب مربوط بالحبل على مقدمة السيارة البيجو لأخذ لقطة جانبية.**





**صورة رقم «١٢١» الكاميرا مركبة على سيارة موريس انجليزية قديمة، والمخرج نادر جلال والمؤلف ونرى الأبطال داخل السيارة أثناء تصوير فيلم «بطل من ورق».**

الصحراوي ، واندمج أحمد كعادته في الأداء والتمثيل ، ونحن نصور ونضيئ ومن خلف ظهرنا حبل يحد من تقهقرنا إلى مقدمة السيارة ، ولكن أحمد فرمل بشدة لوجود سيارة نقل أمامه أبطأ سائقها ليشاهد التصوير ، وجعلتنا الفرملة نلف حول الحبل ونتقدم أمام السيارة السائرة ، ولولا لطف الله .. لكان المحتوم . كان الفيلم "**طائر على الطريق**" الذي صور عام ١٩٨٠ إخراج **محمد خان**، كنت متهوراً ولكني كنت سعيداً بنجاح لقطة تخيلتها مع المخرج ، ومع مرور الزمن بدأت في عمل وتصميم تركيبات توضع بها الكاميرا على وسائل النقل المختلفة ليكون التصوير آمناً وأحسن، ومع زيادة خبرتي وقراءاتي المستمرة توصلت إلى تلك التركيبات بعد فترة من ركوب المغامرة، ولكن بعد ذلك حين لا أجد حلاً إلا ربط نفسي إلى السيارة.. أفعلها وأسلم أمري إلى الله . وفي فيلم "**طائر على الطريق**" ولأن الفيلم به مشاهد عديدة داخل سيارة ، فقد تم عمل - طبلية - خارجية تركب في شاسيه السيارة من



صورة رقم «١٢٢» الحطة الجانبية التي يصور بها من الشباك الجانبي، أثناء تصوير فيلم «٤ في مهمة رسمية» والميشانيست هاشم حسين ونجلي شريف شيمي صغيرا.

الجانبين ، وتفك وتركب بسهولة ، أخذتها أنا كقاعدة للجلوس والحركة في تصوير السيارة وهي سائرة ، بل إنني في إحدى المرات صنعت من جسدي رافعة من النافذة وأحمد زكي يقود السيارة، فاصلاً السيارة من اللقطة ، مسجلاً بانوراما لغروب الشمس في الصحراء في خلفيتها .

وفي أحيان كثيرة كنت أضع (حامل) الكاميرا الكبيرة أو الصغيرة على السيارة وأربطها بالحبال بقوة ، أو بالتركيبة الأمامية المجهزة لذلك ، وربما من اللقطات الصعبة اللقطات الأمامية حين وضعت الكاميرا على واجهة الأوتوبيس الذي يقوده نور الشريف في فيلم "**سواق الأوتوبيس**" الذي صور عام ١٩٨٢ إخراج **عاطف الطيب**، حيث إن شكل واجهة الأوتوبيس الانسيابية لا تسمح بتركيب أي شئ ، ومن ثم ربطت الكاميرا مائلة إلى الخارج بالحامل بحيث يكون بينها وبين جسم الأوتوبيس حاجز - تاكو - وحملتها بالكامل على - الإكسدام - الأمامي لتبقى معتدلة ، بحيث تكون العدسة مواجهة لنور الشريف وهو يقود .

يجب ألا يلجأ المصور إلى السهولة في عمله ، ويحاول بقدر المستطاع أن يصل





صورة رقم «١٢٣» حطة خاصة بالموتوسيكل أثناء ضبط الكاميرا مع المساعد لفيلم «اليوم المشهود».

إلى ما يريد ويذلل الصعاب بتفكير هادئ ومفيد .

وفي فيلم " سلام يا صاحبي " الذي صور عام ١٩٨٤ إخراج نادر جلال كان ضمن أحداث الفيلم مطاردات بين سيارات نقل البطيخ وكان علي أن أصنع - "حطة" -، وهذا هو اسمها المتداول في صناعة الأفلام في مصر ، ويمعنى MONTE، أي ما يركب على الشئ وعليه الكاميرا ، وقد صنعت الحطة بحيث يمكن أن أضع عليها كاميرتين إحداهما تصور الحدث أمام العربة ، والأخرى في الوقت نفسه تسجل الحدث خلف العربة .

وأصبح استعمال الحطة الجانبية للتصوير من النوافذ الجانبية ميسوراً وسهلاً الآن ، ويمكن عن طريق تجهيزة صغيرة بها - أن تصور وهي منخفضة - عجلات السيارة الأمامية أو الخلفية .

في أحد الأفلام الدعائية تطلب التصوير تسجيل لقطات لنوع من الإطارات الخاصة بسيارات النقل وهي تعمل في ظروف شاقة ، ولقد صممت حطة خصيصاً



صورة رقم «١٢٤» حطة الموتوسيكل والكاميرا عليها، لفيلم «اليوم المشهود».

لذلك تصلح لتصوير هذه الزاوية الصعبة .

والحقيقة، أن العمل بالتجهيزات والحطات المتنوعة على السيارات والمركبات يمكن تطويره بابتكار وسائل جديدة أخف وزناً وأكثر مرونة ، حيث كنت اصنع هذه الحطات من شرائح الحديد - الكريتال - التى هى قوية فى العمل ولكن لها وزناً وثقلاً ، ويمكن بالطبع صناعتها بخامات أخف كثيراً الآن .

كما يوجد حالياً حطات كاوتشوك تعمل بالهواء المضغوط وتفريغه وهى صالحة ، ولكنى لا أحبذها فى بيئتنا الحارة المتربة وهو ما يمكن ان يؤثر على عملها .

وكنت فى بعض الأفلام التى بها مطاردات أضع الحطة الأمامية وأوجه الكاميرا إلى مقدمة السيارة لتعطينا جزءاً من وجهة نظر السائق وتسجل ما يدور أمامها . أو أجهز سيارة خاصة لذلك ، فقد اشتريت سيارة جيب خصيصاً لذلك ، وجعلت منها قاعدة يمكن أن أضع عليها الكاميرا فى أى مكان لأصور ، ولقد استعملتها بإتقان فى فيلم **"جزيرة الشيطان"** فى تصوير سيارة البطل **عادل إمام** فى الفيلم.

أما التصوير من فوق الموتوسيكل فقد قمت به فى فيلم **"ضربة شمس"**، حين كنت أجلس خلف الدوبلير بدلاً من **نور الشريف** وكان شاباً متهوراً فى ركوب الموتوسيكلات ، إذ كان يجرى متمايلاً فى شوارع القاهرة المزدحمة .

وفى فيلم **"حالة تلبس"** الذى صور عام ١٩٨٦ إخراج **هنرى بركات**، كانت هناك مطاردة موتوسيكلات بين الضابطة **سماح أنور** وأحد الأفراد أعتقد انه كان **وائل**



**نور**. فاقترحت على الأستاذ بركات أن أثبت الكاميرا إلى أسفل العجلة الخلفية للموتوسيكل حيث ترصد حركة الموتوسيكل وما هو فى باقى الصور من الموتوسيكل المطارد ، ولقد نجحت فى ذلك وكانت لقطة ممتعة حيث صورناها فى مطلع جبل المقطم مما أكسبها جمالاً أكثر .

ولقد دفعنى هذا بعد ذلك إلى العمل على تصميم حطة خاصة للموتوسيكلات تصلح لعمل المطاردة ( انظر الصورتين ١٢٣ ، ١٢٤ ) ، وبعد سنوات وجدت فى إحدى المجلات الفنية المتخصصة فى التصوير السينمائى ، فكرتى فى حطة الموتوسيكل التى نفذتها فى فيلم **"حالة تلبس"** مصنعة وتم تسويقها عالمياً .

كانت وسيلة تنفيذ اللقطة أحيانا تخرج على الوسائل المتاحة ، كما حدث معى مثلاً فى فيلم **" سلام يا صاحبى "** فى مطاردة الموتوسيكل الذى يركبه **عادل إمام** و**سعيد صالح** ويقفزان فى نهاية المطاردة فى نهر النيل ، ولقد فكرت أنى أريد أن أحصل على زاوية أرضية لحركة الموتوسيكل فوضعت الموتوسيكل وممثليه على عربة نصف نقل ، ووضعت الكاميرا على مستوى أرضية صندوق سيارة النقل ، ورفعنا الموتوسيكل قليلاً بحيث نستطيع أن نلف عجلاته وتحركنا بالسيارة ، وأصبحت حركة السيارة هى حركة الموتوسيكل ، ويظهر لنا ذلك من حركة المرئيات فى خلفية الصورة من أعمدة الإنارة والعمارات ، وكانت اللقطة ليلاً . ولقد سألنى بعض الزملاء عندما شاهدوا الفيلم : كيف وضعت الكاميرا فى هذا المكان من الموتوسيكل؟!

## ٨ - الكاميرا الزاحفة

فى العديد من اللقطات تكون الضرورة الفنية الأجمل بالتصوير بالكاميرا أثناء حركتها وهى على مستوى الأرض تقريباً ، أى زاحفة . وهذه إحدى المهام الصعبة فى التنفيذ، إلا أن بعض عربات الشاريو يمكن أن تجهز بشكل يجعل ذلك ممكناً ، ولكن لن تكون أحراراً مادامت هناك زاوية تكشف قضبان الشاريو الحديدية ؛

لذلك فكرت فى عمل كثير من هذه اللقطات بعربات صغيرة بالعجلات الكاوتشوك



صورة رقم «١٢٥» العمل على لقطة زاحفة بالشاريو بدون قضبان فى فيلم «الحقونا» ومعى عمالى ومساعدى.





صورة رقم «١٢٦» الكاميرا زاحفة فى شارع بلندن فى فيلم «بئر الخيانة» متتبعة القدم.

وبدون قضبان ، وكان ذلك مرضياً نوعاً ما ،( انظر الصور أرقام ١٢٥ ، ١٢٦ ) .

وتكون الحاجة ماسة لمثل هذه اللقطات لمتابعة شئ ما على هذا المستوى ، أو إظهار موقف درامي غامض أو متأزم ؛ وبخاصة فى أفلام الحركة والمغامرة ، أو الوصول إلى تفصيلة درامية مهمة . وعموماً ، فى كثير من أفلامى حصلت على هذه الكاميرا الزاحفة بشكل أو آخر ، وربما ما فعلته فى فيلم "**الحريف**" الذى صور عام ١٩٨٢ أثناء لعب بطله **عادل إمام** الكرة الشراب ، أنى استعرت من ابنى لعبته - الكيبورد - وربطتها على صدرى ليدفعنى **فوزى لبيب** ومعى الكاميرا مثل عربة اليد من قدمى وأنا مستلق ، خلف أرجل **عادل إمام** واللاعبين ، وكان نجاح اللقطات مبهراً فعلاً ، إذ كنت أوزع إضاءتى بحيث لا تكشف خيال حركة الكاميرا على اللاعبين والكرة كما كنت ألف حول مفصل مرفقى قطعاً من الإسفنج والقماش ؛ حتى لا يجرح حين يحتك بأرض الملعب ، واحتياطياً ولتجنب اندفاعى فى الحركة بقوة خلف اللاعبين ربطت وسطى بحبل ( سايب ) يمكن أن يوقفنى فى حالة الخطر والاندفاع مثلاً ناحية حائط أو عارضة .

ومما كان دائماً يشكل عقبة أمامى أن موتور الكاميرا ARRI IIC أسفلها وارتفاعه فى حدود ٢٠ سنتيمتراً لذلك فكرت فى شراء تجهيزة أعلم بوجودها فى

الخارج ، يمكن بوساطتها تركيب موتور الكاميرا إلى جانبها بدلاً من أسفلها ولقد سهل لي ذلك التصوير الزاحف بشكل كبير .

ولقد عاودت ذلك فى أحد أفلامى الأخيرة وهو " **كيمو.. وأنتيمو** " عام ٢٠٠٤ إخراج **حامد سعيد** وبطولة المطرب **عامر منيب** ، حيث استعملت هذه المرة الكاميرا ARRI BL3 ووضعتها على مخدة فوق – الكيبورد – لتجرى خلف أقدام البطل والكرة .

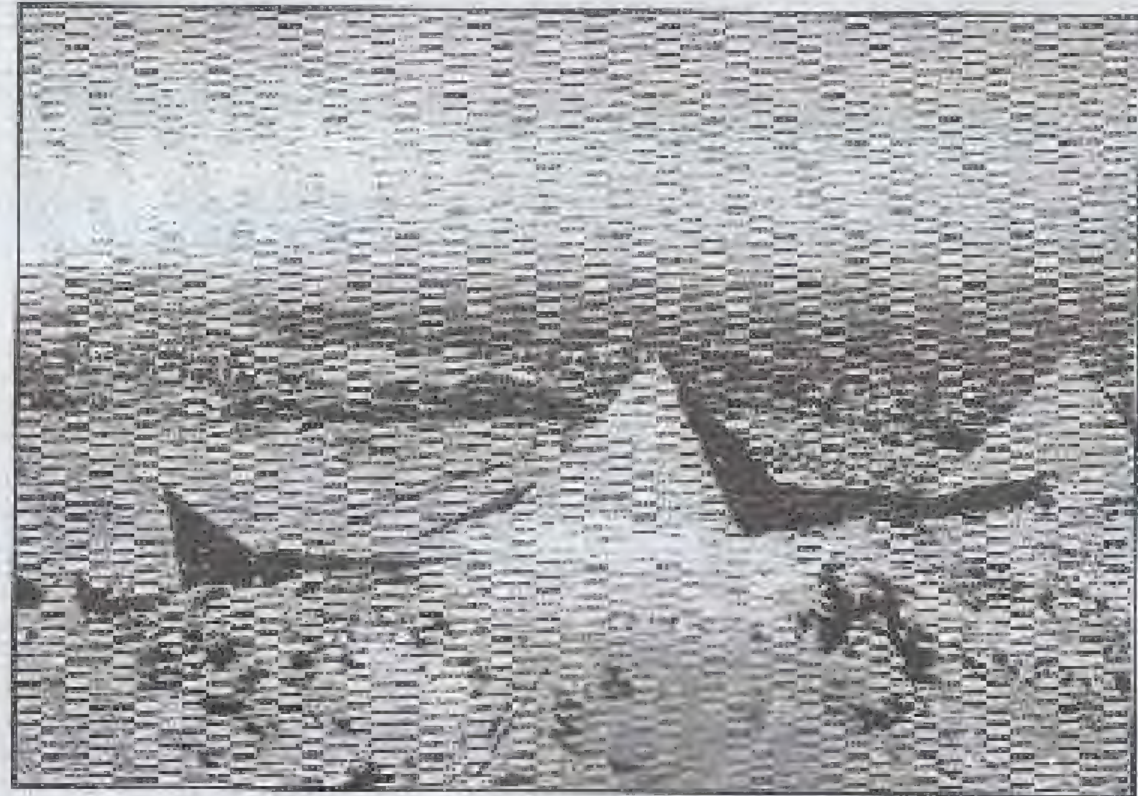
كما أنى أستعمل لوحاً من الخشب الأبلكاش وأنا عليه بالكاميرا ويسحبنى فنى الكاميرا زاحفاً ، وهذه الطريقة أستعملها حين لا تتواجد أي وسيلة إلا ذلك اللوح.



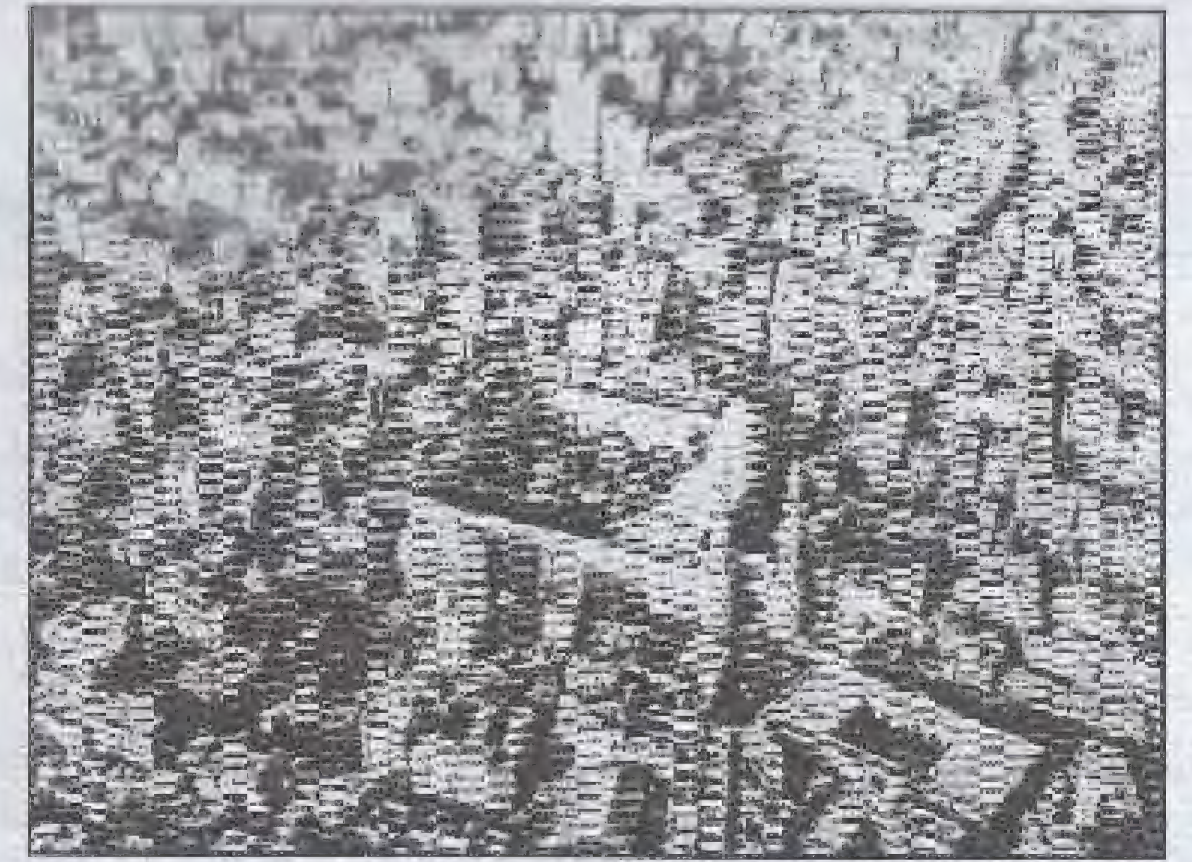
## ٩ - الكاميرا الطائرة

صورت خلال مشوار حياتى من الجو بثلاث طرائق ، أولاها الطائرات العادية ذات المراوح أو النفاثة المجهزة لنقل المسافرين ، فمن كابينة القيادة أو من إحدى النوافذ ، وكان ذلك ببساطة لربط أحداث أو نقلات مونتاجية للصورة فى الفيلم ، صورت الجزر المرجانية في جنوب خليج السويس قبل الوصول إلى الغردقة فى فيلم " **جحيم تحت الماء** " عام ١٩٨٧ إخراج **نادر جلال** ، وصورت هبوط الطائرة على مدرج مطار أثينا من داخل كابينة القيادة فى فيلم "**فخ الجواسيس**" الذى صور عام ١٩٩٠ إخراج **أشرف فهمى**، وصورت من النافذة غروب الشمس فوق جبال الألب بسويسرا في فيلم "**بئر الخيانة**" الذى صور عام ١٩٨٧ وغيرها من اللقطات ، وهذا النوع من التصوير السينمائى الطائر أسهلها ، وتكون كل مهارتى في تثبيت الكاميرا جيداً والتعريض الصحيح المناسب للصورة .

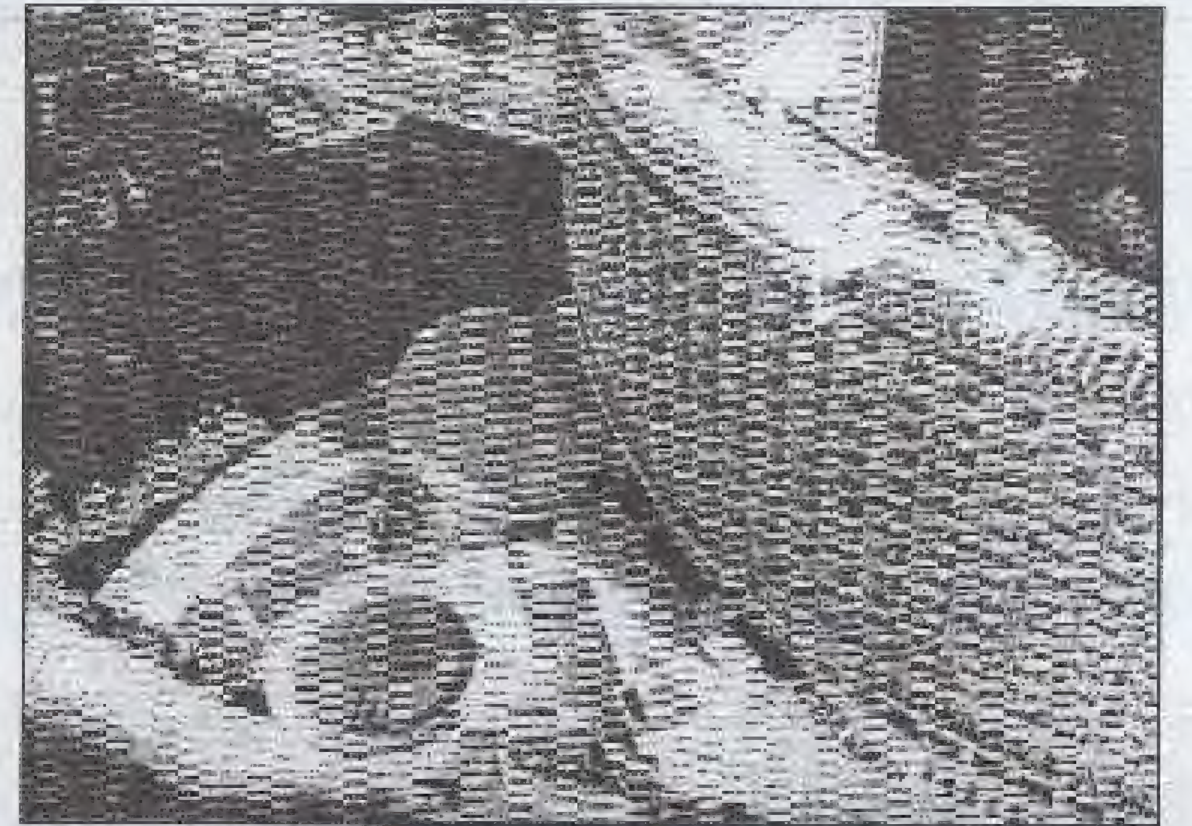
أما النوع الثانى من التصوير بالطائرة والأكثر أهمية فقد قمت به باستخدام الطائرات المروحية (الهيليكوبتر) ، سواء فى أفلام روائية أو تسجيلية أو دعائية ، ولقد



صورة رقم «١٢٧» لقطة من الجو لأهرامات الجيزة

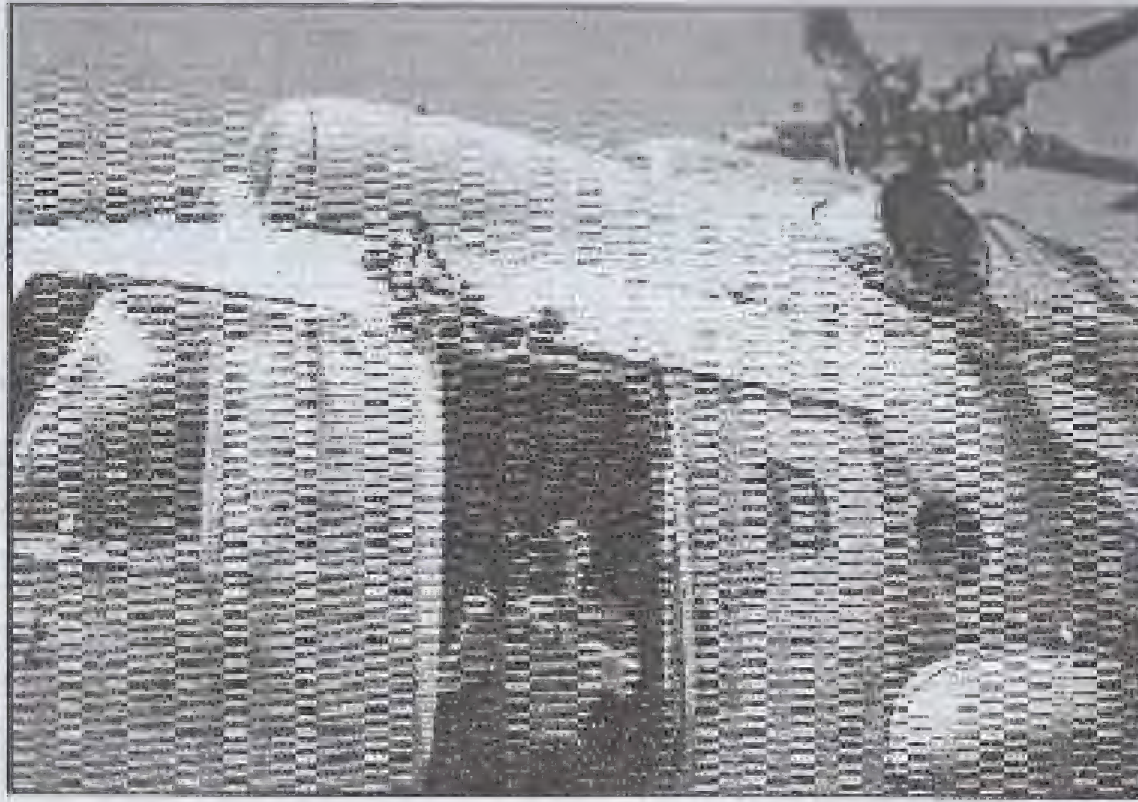


**صورة رقم «١٢٨» لقطة من الجو لباب زويلة وشارع المعز في القاهرة القديمة الإسلامية الفاطمية.**



**صورة رقم «١٢٩» لقطة من الجو لفندق حديث على النيل بالقاهرة.**





**صورة رقم «١٣٠» جالسا ومعى الكاميرا حرة على باب الطائرة المروحية M8 قبل الاقلاع.**

ركبت أنواعاً مختلفة من هذه الطائرات روسية وفرنسية وألمانية وبريطانية . وتعددت أغراض التصوير . فبينما كانت اللقطات جمالية بحتة في نهايات الأفلام مثل فيلم "**منزل العائلة المسمومة**" عام ١٩٨٦ إخراج **محمد عبد العزيز**، وفيلم "**جحيم تحت الماء**"، كانت اللقطات إيضاحية للأحداث كما في فيلم "**الطريق إلى إيلات**" (١٩٩٤) إخراج **إنعام محمد على** توضح حدثاً دراميا بوصول الطائرة التي تنقل أبطال الضفادع البشرية المصريين إلى حدود أرض الوطن.

إلا أن التصوير التسجيلي والدعائي أخذ الجهد الأكبر كثيراً . ففي أفلام دعائية فوق القاهرة الكبيرة التي تضم آثاراً فرعونية وإسلامية وحديثة طرت كثيراً مصوراً معالم هذه الأماكن من أعلى (انظر الصور أرقام ١٢٧ ، ١٢٨، ١٢٩) ، أو صورت في عمل تسجيلي مع **خيرى بشارة** في منطقة التل الكبير مزارع الماشية التي أنشأتها القوات المسلحة ، في لقطات تبين اتساعها وضخامة ثروتها الحيوانية ، هذا بخلاف دير سانت كاترين بسيناء ، أو معبد "أبو سمبل" من جهة بحيرة ناصر ، أو فوق خزان أسوان والسد العالي وبحيرة ناصر .

وفي التصوير بهذا النوع من الطائرات ، أجلس على باب الطائرة وأقدامي خارجها ، وأنا مربوط من وسطي بحزام خاص في الطائرة وكذلك مساعدي ، كما

أضيف أنا من عندي حزامين إضافيين لي وللمساعد ، وتكون الكاميرا محمولة على يدي لأمتص اهتزاز الطائرة بسبب مروحتها الرئيسية الكبيرة . وأفضل استعمال العدسة ٢٨ مللي أو ٣٥ مللي ، مع الاحتراس من عدم خروج جسمي خارج الطائرة، لكي أترك لنفسي مسافة للمناورة وأخذ اللقطات بسهولة ، كما أنه من المهم ألا تخرج يدي بالكاميرا أكثر من ٤٠ سنتيمتراً خارج الطائرة ، لأن ضغط الهواء من أعلى سيكون قوياً للغاية وسيدفع يدي إلى أسفل . وبما أن الطائرة تميل في أثناء مناورتها كثيراً ، فإني أجعل أحد مساعدي يجذبني دائما إلى الخلف من باب الطائرة. (انظر الصور أرقام ١٣٠، ١٣١، ١٣٢).

ومن أصعب اللقطات التي صورتها كانت لقطة بين الجبال في منطقة دير سانت كاترين ، حيث أن مناورة الطائرة الحربية الروسية M 8 كانت ثقيلة في ضبط الحركة المطلوب تصويرها لبانوراما الجبال في لقطة جمالية مستعرضة حتى يظهر الدير في الوادي . لتتقدم الطائرة إليه مقتربة ، ثم ترتفع سريعاً بميل قوي لأن الجبل يقع خلف الدير، وهي لقطة مرعبة لأن الجبل كان يقترب بسرعة كبيرة وميل الطائرة يجعل الأرض في وجهتي . ولقد كررنا اللقطة أكثر من مرة ، وفي كل مرة تكون مرعبة أكثر، ولولا مهارة الطيار الحربي للطائرة لربما اصطدمنا على الأقل بقمة الجبل ، وهذه اللقطة كانت لفيلم بريطاني رفض مصوره أن يركب طائرة حربية فاستعانوا بي لتصويرها . وبالطبع ، لو كانت الطائرة من النوع الخفيف مثل مارك ( جازيل ) الفرنسية لكانت المناورة أسهل كثيرا .

وعموماً ، نحن في مصر نعتمد في هذا النوع من التصوير على قدرة المصور في عمله ، ولكن الآن في كل أنحاء صناعة الأفلام في العالم توجد أجهزة تركب على الطائرات المروحية وتقوم بمهمتها بكل سهولة ويسر وليس بها أي اهتزاز يذكر وكذلك توجد طائرات صغيرة تعمل بالتوجيه عن بعد من الأرض . ولقد علمت أن الشركات المصرية أحضرت طائرة من هذا النوع : لكن الأمن رفض عملها .

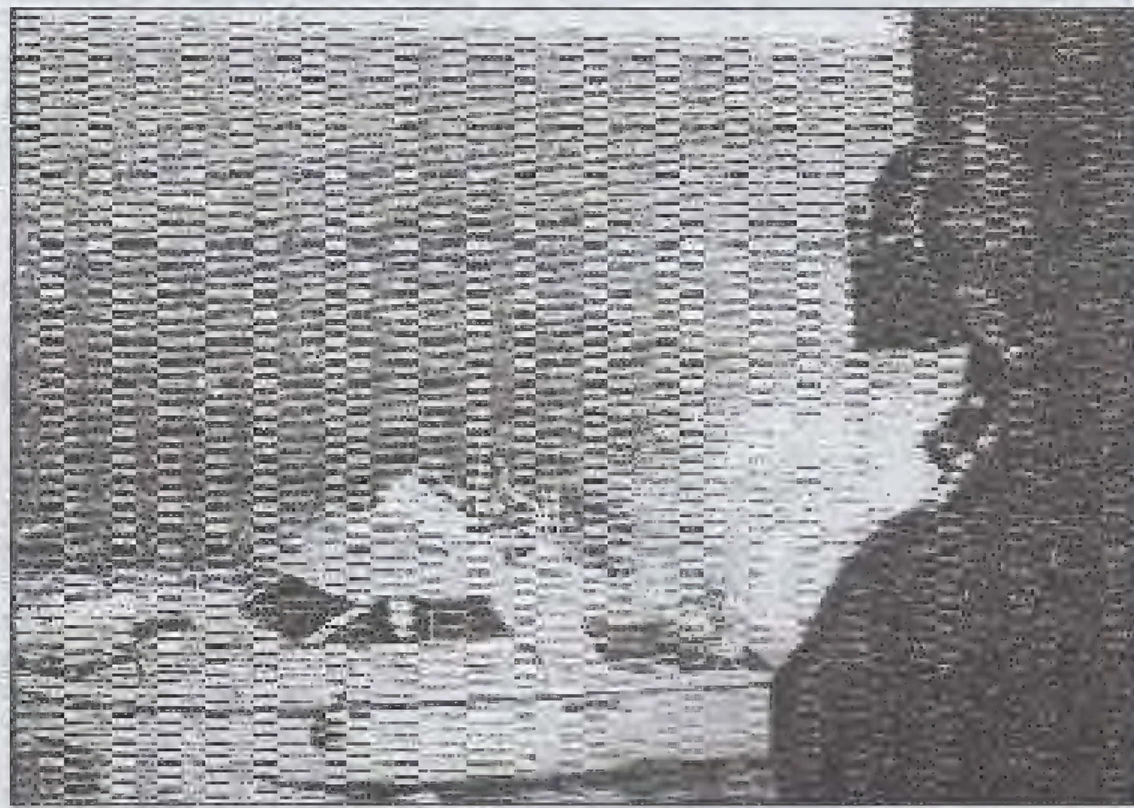
أما الطريقة الثالثة والأكثر خطورة فأقوم فيها بالتصوير وأنا في سلة يحملها بالون يطير بالهواء الساخن ، والحقيقة إن فكرة الطيران بهذا البالون كنت أشاهدها في الأقصر بالتليفزيون لسنوات وأجدها غير آمنة بالمرة ، ولقد شاهدت مرة سقوط أحد هذه البالونات مشتعلاً في أخبار التليفزيون ، ولهذا كانت فكرة التصوير به تقلقني للغاية .

وتقوم فكرة الطيران بالبالون على ملئه بالهواء الساخن أولاً بأول . عن طريق





صورة رقم «١٣١» على باب الطائرة المروحية أستعد للتصوير.



صورة رقم «١٣٢» أصور من الطائرة المروحية نهاية «جحيم تحت الماء»

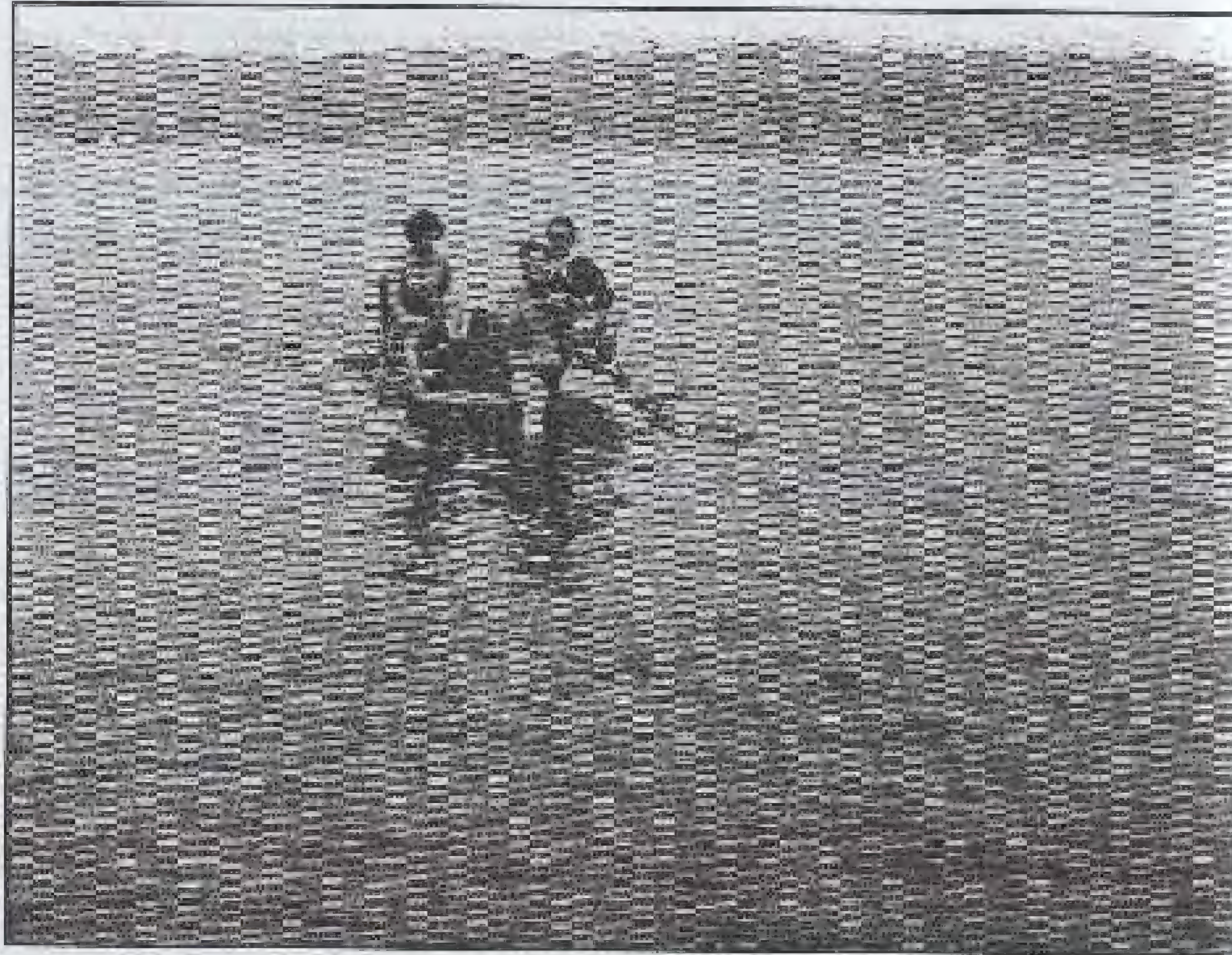
شعلة نار مفتوحة باستمرار فوق رؤوسنا تجعل الهواء داخل البالون ساخنا عن الهواء المحيط البارد ، فيرتفع الهواء الساخن - أى البالون -إلى أعلى . وبما أنى مؤمن بالله عز وجل فقد ركبت البالون مع الكاميرا وصديقى المخرج **سمير عوف** ومساعدى **أحمد فاروق** ، وصورت قبل شروق الشمس بالأقصر ، ثم عند شروقها .

طرت بالبالون ليومين متتاليين ، وكنت أريد أن أعرف إمكانيات الحركة والدوران والارتفاع والانخفاض به ، ولقد كنت محظوظاً أنى وجدت قائد البالون يستطيع أن يتحكم بشكل كبير فى لفه وتوجيه الكاميرا إلى الأماكن التى أريدها . وصورت فيلم "**أرض السماء**" عام ٢٠٠٣ بهذا البالون ، فى لقطات فعلاً جميلة أعتز بها ، وكان قائد البالون شاباً من الأقصر يسمى **بهى الدين محمد**.



## ١٠ - الكاميرا على سطح الماء

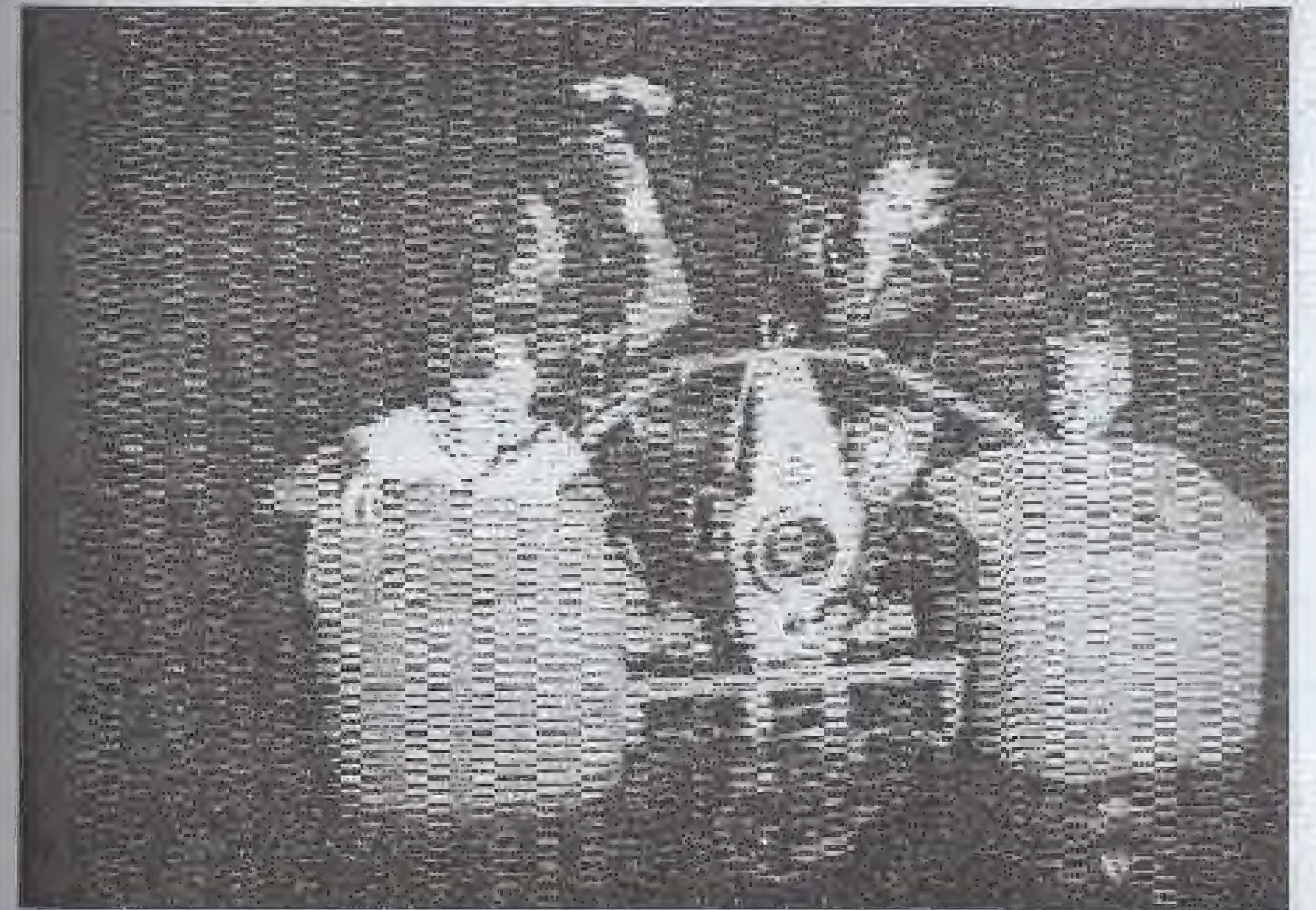
فى لقطات معينة أحلم بأن تكون اللقطة على سطح الماء ، وإن لم يكن يحدث إلا بالقرب من سطحه ، حتى لا يطول الماء الكاميرا وتتلف ، وأتذكر فى فيلم "**سواق الأوتوبيس**" عام ١٩٨٢ أن المخرج **عاطف الطيب** ، طلب منى ونحن فى رأس البر أن تصور اجتماع عائلة الأخت على سطح العشة ، وأن ألتقط لقطة عامة للعشة من الخارج من وسط البحر ، فما كان منى إلا أن خلعت ملابسى وأخذت الكاميرا وعلقت البطارية على كتفى ، وتقدمت إلى عمق الماء منفذاً اللقطة فى أقرب مستوى أفقى يمكن أن أصور به بدون أن تبتل الكاميرا . ولقد تكرر هذا الموقف فى أفلام أخرى



صورة رقم «١٣٣» التصوير على الماء فى البحيرة بكندا ومعى المساعدين أثناء تصوير فيلم «المجهول».



صورة رقم «١٣٤» لقطة بالقرب من سطح الماء في فيلم «واحدة بواحدة» ومعي شريف احسان.



صورة رقم «١٣٥» الكاميرا على سطح الماء فوق الفراشة مع المساعدين والعمال، أثناء تصوير فيلم «الطريق إلى إيلات».



ومواقف مختلفة ، أذكر منها الفيلم التسجيلي "**عباد الشمس**" عام ١٩٨٢ مع **خيري بشارة** ، كما كنت أبذل مجهودا بوسائل مختلفة أخرى لأحصل على هذه اللقطات قرب الماء . (انظر الصورتين ١٣٣، ١٣٤) .

ولكن اختلف الوضع عندما بدأت أصور تحت الماء وعلى سطحه ، حيث صممت رجلاً (حاملاً) تصلح أن أضع عليها الكاميرا المائية وأبقيها على السطح ويمكن أن تغطيها المياه ، ويمكن أن أتحكم في ارتفاع وانخفاض الرجل . وهذه الرجل طرفها الذي تحت الماء متشعب له عدة أذرع ؛ ولذلك سميت هذا الحامل الأخطبوط .

وفي فيلم "**الطريق إلى إيلات**" صممت عوامة خاصة أثبت عليها الكاميرا في المنتصف وأتحرك بها على سطح الماء سابحاً متابعاً أبطال الضفادع البشرية في أثناء تنفيذ عمليتهم البطولية ، ولقد سميت هذه المعدة بالفراشة ؛ لأنها تشبه في تركيبها الفراشة بجناحيها والكاميرا هي جسم الفراشة (انظر الصورة رقم ١٣٥) ، ولقد أفادتني "الفراشة" كثيراً في تصوير لقطات الحركة على سطح الماء ؛ لأن الكاميرا المائية تكون ثقيلة وهي على السطح ، بعكس الحال عند الغوص بها تحت سطح الماء ، حيث تكون خفيفة الوزن تماماً .

# ١١ - الكاميرا تحت الماء

سبق أن تكلمت عن ذلك بإسهاب في مؤلفي **"التصوير السينمائي تحت الماء"** الصادر عن هيئة الكتاب عام ١٩٩٦، وقد علمت أخيرا أنه من الكتب التي وزعت في مكتبات المدارس على مستوى الجمهورية في التعليم الإعدادي والثانوي ، ولكن ربما من المفيد أن أعرض بإيجاز خلاصة تجربتي بالكاميرا تحت الماء حتى تكتمل الفائدة من هذا الجزء من الكتاب ، وخاصة أن كتابي المشار إليه آنفاً قد مضى على نشره عشر سنوات تقريباً .

حين نتكلم عن الكاميرا السينمائية تحت الماء ، فإننا نعني الكاميرا العادية التي نستعملها على سطح الأرض ، ولكن نضعها داخل حيز صندوقي يعزل الماء ويمنع تسربه إلى داخله ، ويسمى هذا العازل بالإنجليزية Housing، أي المنزل الذي يحمي الكاميرا من الماء – وهو مصطلح دولي – وهذا العازل شبيه إلى حد كبير بالعازل الصوتي للكاميرات السينمائية المسمى (بلمب) Blimp، فالأخير يعزل صوت الكاميرا أثناء تشغيلها فيعطي فرصة لنقاء الصوت المسجل المصاحب للحدث .

أما العازل المائي للكاميرا ، وسنطلق عليه هذا المصطلح بالعربية ، فيجب أن تتوافر فيه الشروط التالية:

١ – أن يتحمل ضغط الماء على أعماق كبيرة .

٢ – أن يصنع من مادة مقاومة للتآكل ؛ وخاصة الأملاح ولا تتفاعل معها .

٣ – أن يتحمل الحرارة الشديدة وكذلك لا تؤثر فيه الرطوبة عند تواجده في وسط مائي باستمرار .

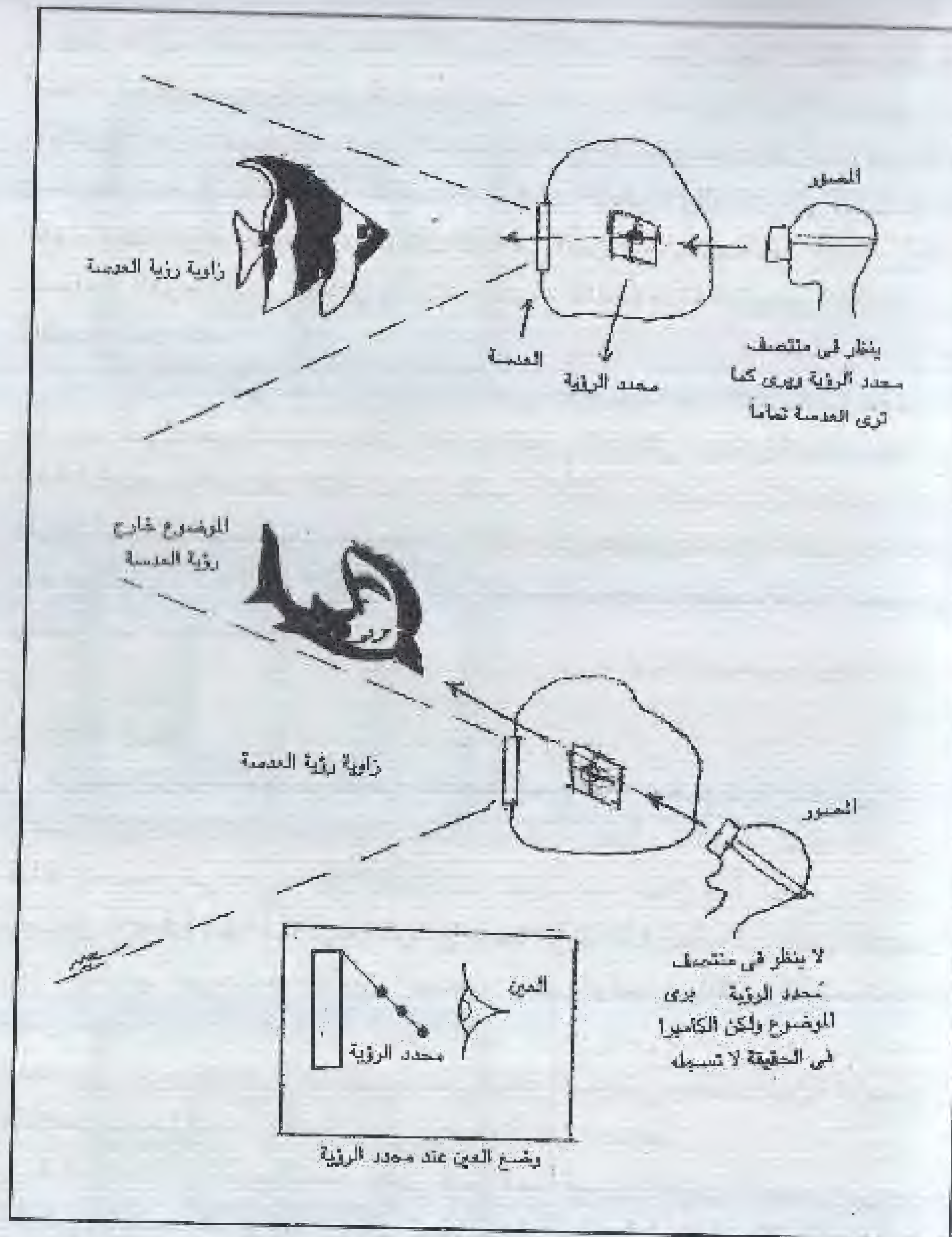
٤ – يكون من عنصر وزنه المادي غير ثقيل نسبياً ، مثل عجائن الفيبر جلاس أو الباغة الصلبة أو البلاستيك المقوى ، وأحسنها بالطبع الألومينيوم .

٥ – ألا تتأثر مادته بالشحوم والزيوت المختلفة .

٦ – أن يسمح بتشكيل فتحات – فجوات – في جسم المادة بمساحات مختلفة بدون أن يؤثر ذلك في جودة مادته .

وحين يصنع عازل مائي للكاميرا ، سواء سينمائية أو فيديو أو فوتوغرافية ، يجب توافر المواصفات السابقة لضمان سلامة الكاميرا تحت وفوق الماء .






**صورة رقم «١٢٦» يجب أن يضع المصور محور نظره في منتصف محدد الرؤية تماما وعلى مسافة ثابتة بقدر المستطاع.**

وكل عازل له حدوده في تحمل الضغوط المائية لأعماق معينة ، لذلك يذكر عند الشراء أنه مسموح به لعمق كذا ، وبالطبع العوازل المصنوعة من الألومينيوم هي الأكثر ملاءمة لكاميرات التصوير السينمائية ، ولقد تخصصت شركات في ألمانيا وسويسرا وفرنسا والمملكة المتحدة والولايات المتحدة واليابان في صناعة هذه العوازل للكاميرات عموماً بمواصفات غاية في الجودة ، وخاصة بعد انتشار رياضة وسباحة الغوص الحر Scuba وبالتالي اتساع قاعدة هواة التصوير الفوتوغرافي والفيديو تحت الماء .

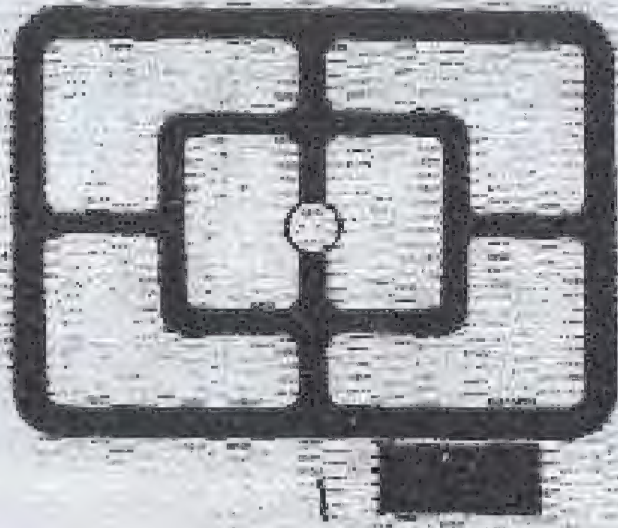
أما الشركات التي تصنع العوازل للكاميرات السينمائية بالذات فهي محدودة ، فتوجد شركة في ألمانيا صنعت عوازل لمقاس ١٦ مللي ، وحين اتصلت بها عام ١٩٨٧ كانت مازالت تعد لإنتاج عوازل لمقاس ٣٥ مللي ، وتوجد شركة فرنسية وكذلك أمريكية تصنع للأفراد والاستوديوهات الكبيرة في هوليوود عوازل لكاميرات الأفلام مقاسات ١٦ ، ٣٥ ، ٧٠ مللي ، وأغلب الاستوديوهات الكبيرة لها معداتها ومصوروها الخصوصيون .

## محدد الرؤية

من أهم الرموز الفنية في حرفية التصوير تحت الماء ، وضع مركز محور رؤية عين المصور في منتصف محدد الرؤية تماماً .. وأكرر تماماً . فالمصور تحت الماء يرتدي قناعاً زجاجياً على بعد حوالي ٢ سم أمام العين ، ومن خلال هذا القناع ( النظارة ) يجب أن يلاحظ الأطراف الأربعة لأركان محدد الرؤية أثناء نظره في دائرة المنتصف، لأنه سيترتب على ضبط التكوين الصحيح ونقل الموضوع والكتل والأجسام داخل إطار الصورة ، والتحكم في حركتها بحيث لا تخرج من منطقة محور رؤية عدسة التصوير . وينطبق ما أقوله على محدد الرؤية الخارجي ومحدد الرؤية الريفلكس، فكلاهما يستعمل تحت الماء ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما .

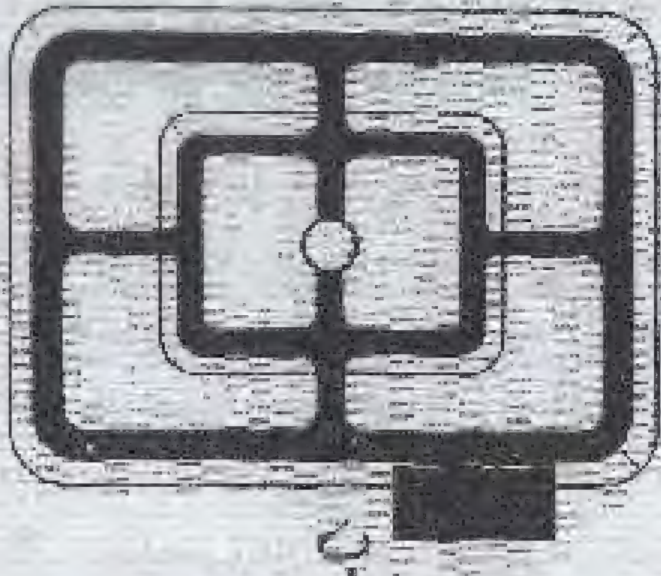
فإذا علمنا أن الوسط تحت المائي ليس فيه ثبات بالمعنى المفهوم على سطح الأرض ، فعندما نصور يكون ثبات الصورة من أهم عوامل نجاح اللقطة السينمائية الأرضية ، إلا إذا تطلب الأمر غير ذلك ، أما تحت الماء فالوسط كله متحرك ، والثبات شيء نسبي وبالتالي إذا انحرف محور عين المصور عن مركز محور محدد الرؤية لأي سبب ، تصبح الصورة التي تسجلها الكاميرا غير الصورة التي يراها المصور (انظر الصورة رقم ١٣٦) ويثبت محدد الرؤية الخارجي في العازل على أحد الجانبين



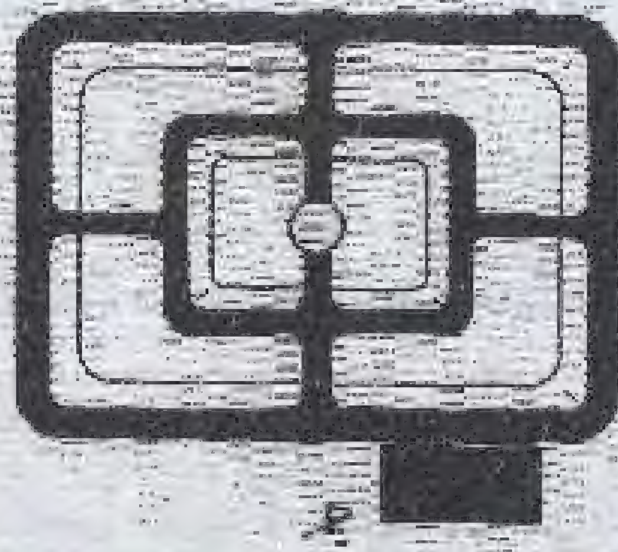



صورة رقم «١٣٧» محدد الرؤية الجانبي

أ-عندما تكون العين في المنتصف تماماً ووسطه.

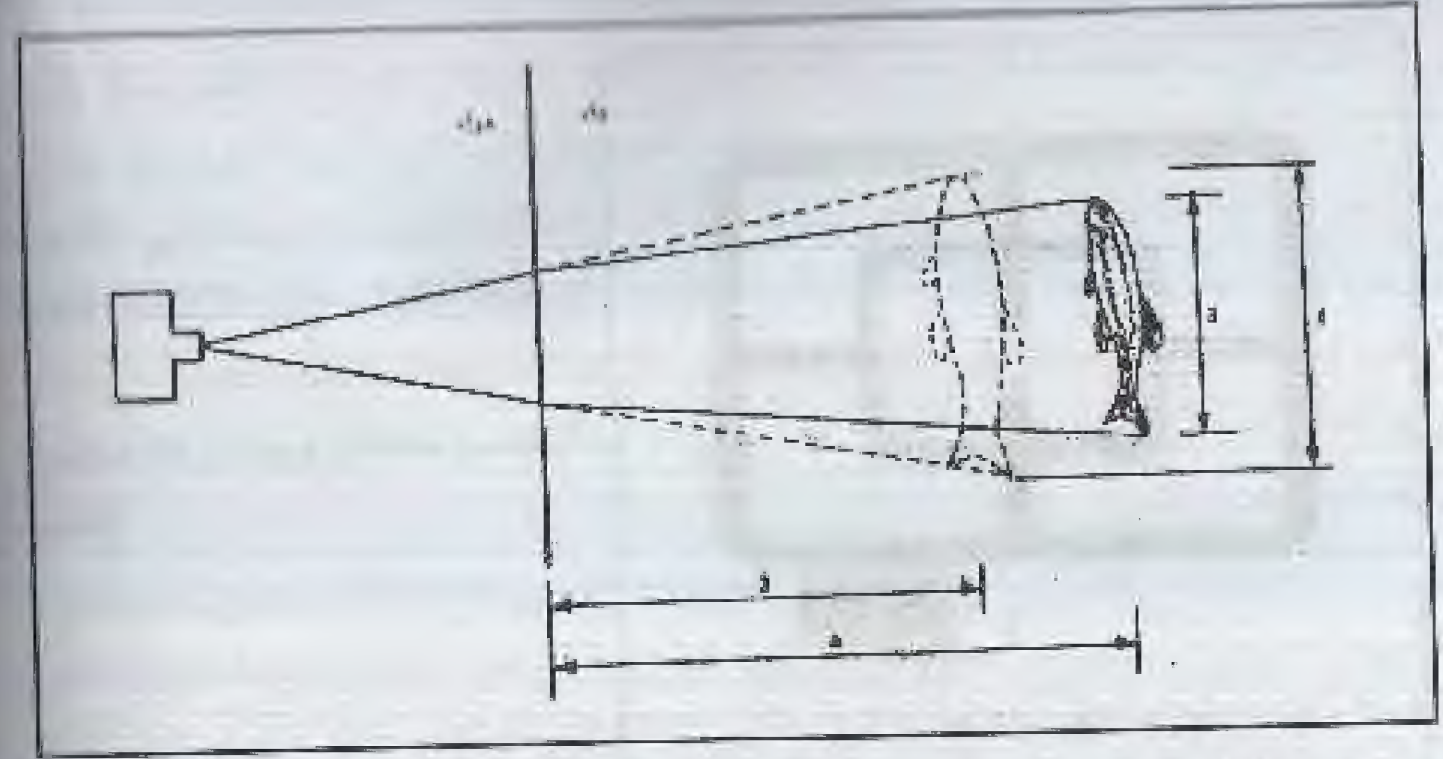



ب-عندما تكون العين بعيدة كثيراً عن المنتصف.




ج- عندما تكون العين قريبة كثيراً من المنتصف.

وفي جميع الحالات المحور البصري للمصور في منتصف الدائرة.



**صورة رقم «١٣٨» يتسبب التصوير تحت الماء في: ١-زيادة حجم الأشياء (السمكة) بنسبة ٣٣٪ تقريباً. ٢-تقل المسافة عن حقيقتها بنسبة الربع.**

أو أعلاه ، وهو عبارة عن إطار مستطيل بنفس نسبة الصورة السينمائية، داخله إطار مستطيل أصغر يتوسطهما دائرة مفرغة هي المكان الصحيح لمحور إبصار المصور حين يضع عينيه خلفهما وعلى نفس المستوى الأفقي ، وتكون أضلاعه ذات سمك لا يقل عن ٢ سم وميل إلى الخارج قليلاً لتنبه المصور إذا انحرف محور نظره عن المنتصف ، فسمك إطار المحدد تعلمه بخطئه فالرؤية الصحيحة أن يراها غير سميكة ، وينقسم إطار محدد الرؤية من الداخل إلى عدة مربعات تساعد المصور على ضبط التكوين وميزان نسبته في هذا الوسط غير المستقر (انظر الصورة رقم ١٣٧).

وعيب البارالكس Parallax من أهم العيوب التي يمكن أن تقابلك تحت الماء، خاصة في اللقطات القريبة.

وتحدث ظاهرة البارالكس حين يبعد المحور البصرى لمحدد الرؤية عن المحور البصري للعدسة بمسافة ما، وهو الأمر الذي يترتب عليه الخطأ في تحديد موضوع إطار الصورة تحديداً دقيقاً نتيجة لهذه الظاهرة الحتمية التي تظهر جلياً إذا كان الجسم قريباً جداً من عدسة آلة التصوير، وتقل كلما ابتعد الجسم عن العدسة.

ومن ثم، فإن التصوير تحت الماء بمحدد الرؤية الجانبي أو العلوي لا يصلح في التقاط الصور القريبة (C.U. Shot)؛ لأن مشكلة البارالكس ستكون شديدة الوضوح، وفي هذه الحالة يفضل استعمال محدد الرؤية الريفلكس الموجودة في العازل.



## عين الإنسان .. العدسات

خلق الله عين الإنسان مجهزة للرؤية من خلال الهواء ، وعندما نغوص فإن أشعة الضوء التى تدخل إلى العين لا يمكن أن تجمعها العدسة المحدبة الجانبين على شبكة العين ، ولذا يكون نظر الإنسان تحت الماء طويلاً وتظهر الأشياء غير واضحة المعالم مشوشة الأطراف .

أما الكائنات البحرية ، ولنأخذ كمثال الدرافيل ، فقد خلق الله جهاز إبصارها لترى تحت الماء بوضوح تام ، فعدستها البصرية كروية الشكل ويمكنها أن تكسر الأشعة الساقطة على العين حتى تتجمع على الجدار الخلفي للعين ( الشبكية ) وبذلك تكون الصورة تامة الوضوح ، والرؤية تكون جيدة حتى في الضوء الخافت ، وعندما يخرج الدرفيل من الماء لينظر إلى ما حوله ، فإن الضوء يتجمع أمام الشبكية فيجعله قصير النظر خارج الماء .

ولا يعرف العلماء مدى قصر النظر عنده ، فهو قادر على القبض على سمكة خارج الماء من يد مدربه في أحواض الإكواريوم (سبحان الله هذه حكمته في تكييف العين الحيوانية للبيئة المحيطة بها ! ) ، فعند غوص الإنسان لابد أن يرى تحت الماء من خلال وسط هوائي ، ويتوافر هذا بنظارة قناع الوجه The Mask التي تغطي العينين والأنف معاً .

وينطبق الكلام نفسه على العدسات السينمائية داخل العازل المائي والمصممة للتصوير في الهواء ، فيجب وجود حيز من الهواء أمامها في العازل قبل الحاجز الزجاجي الفاصل بين العازل والماء ، وبهذا نحصل على صورة فوتوغرافية صحيحة ، سواء استقبلناها على شبكية العين البشرية ، أم سجلتها الكاميرا على الفيلم كصورة كامنة .

ولكن الصورة في كلتا الحالتين ، الإنسان والكاميرا ، ستعاني من الظواهر البصرية المبنية على اختلاف مرور الأشعة الضوئية من وسط إلى آخر . فالضوء يسير في موجات وعند انتقاله من وسط شفاف إلى وسط شفاف آخر مختلف الكثافة، تحدث ظاهرة ما يسمى بقانون الانكسار ، فإن الضوء ينكسر بزاوية حادة في الوسط الأكثر كثافة ، ويعزى انكسار الضوء إلى اختلاف سرعة الضوء في هذين الوسطين . فالشعاع الضوئي الذي يصل إلى السطح الفاصل بين الهواء والماء ، يسمى الشعاع الساقط وعندما ينفذ إلى الماء يسمى الشعاع المنكسر ، وبقياس الزاويتين اللتين تحددان اتجاهي الشعاع الساقط والشعاع المنكسر ، فإن الزاوية

الأولى وتعرف بزاوية السقوط وهى الزاوية المحصورة بين الشعاع الساقط والعمود الوهمى المقام من نقطة السقوط على السطح الفاصل . والأخرى تعرف باسم زاوية الانكسار ، وهى الزاوية المحصورة بين الشعاع المنكسر النافذ وذلك العمود ، وبما إن معامل انكسار الماء ١,٣٣:١ فإن زاوية الشعاع المنكسر تكون حادة فى الوسط المائى . وقانون الانكسار هذا اكتشفه أجدادنا من قديم الزمان فكانوا يصيدون الأسماك بالحراب ويوجهونها إلى أبعد من الصورة التى يرونها من خلال الماء ، حتى يصيبوا الهدف ، ومن هذا يتضح أن عين الإنسان والعدسات تحت الماء فى هذه الحالة تعانى من :

١ - زيادة صور حجم الأشياء المصورة تحت الماء بنسبة٣٣٪ تقريباً ؛ وبالتالى زيادة طول البعد البؤرى للعدسات بنفس النسبة ، وزاوية رؤية أقل للعدسة .

٢ - تقل المسافة بنسبة الربع تحت الماء بين العين والأشياء من خلال قناع الوجه أو نفس الشيء بالنسبة للعدسة داخل العازل المائى ، فمثلا إذا كانت المسافة الحقيقية تحت الماء تساوى ٢ متر فستصبح ١,٥ متر فقط (انظر الصورة رقم ١٣٨) ؛ ولذا يفضل دائماً تحت الماء استعمال العدسات المنفرجة الزاوية ، لأنها ستعطى زاوية أقل من حقيقتها .

وهذا جدول يبين اختلاف البعد البؤرى للعدسات السينمائية تحت الماء حسابياً . وإن كنت أنصح بعدم استعمال عدسات أطول من العدسة ٥٠ مللى تحت الماء ، وإذا كانت هناك ضرورة فيجب ضبط ذلك بالعين والتجارب لتحديد جودة الصورة .



جدول (٢)

اختلاف البعد البؤرى للعدسات تحت الماء

| البعد البؤرى الأصلى للعدسة | البعد البؤرى المتغير تحت الماء |
|---|---|
| ٩ مللى | ١٢ مللى |
| ١٦ مللى | ٢١ مللى |
| ١٨ مللى | ٢٤ مللى |
| ٢٥ مللى | ٣٣,٢ مللى |
| ٢٨ مللى | ٣٧,٣ مللى |
| ٣٥ مللى | ٤٦,٧ مللى |
| ٤٠ مللى | ٥٣ مللى |
| ٥٠ مللى | ٦٦,٧ مللى |
| ٧٥ مللى | ١٠٠ مللى |
| ٨٥ مللى | ١١٣,٣ مللى |

وبتطور التصوير عامة تحت الماء فى السنوات العشرين الأخيرة ، فقد ظهر جيل جديد من العدسات والابتكارات البصرية المعالجة لظاهرة الانكسار ، وتنحصر فى:

٢ - استعمال الزجاج المحدب جهة الماء والمسمى فوتوغرافياً Dome Port فى تصحيح معامل الانكسار .

٣ - استخدام العدسات بطريقة إيفانوف . Ivanoff Corrector

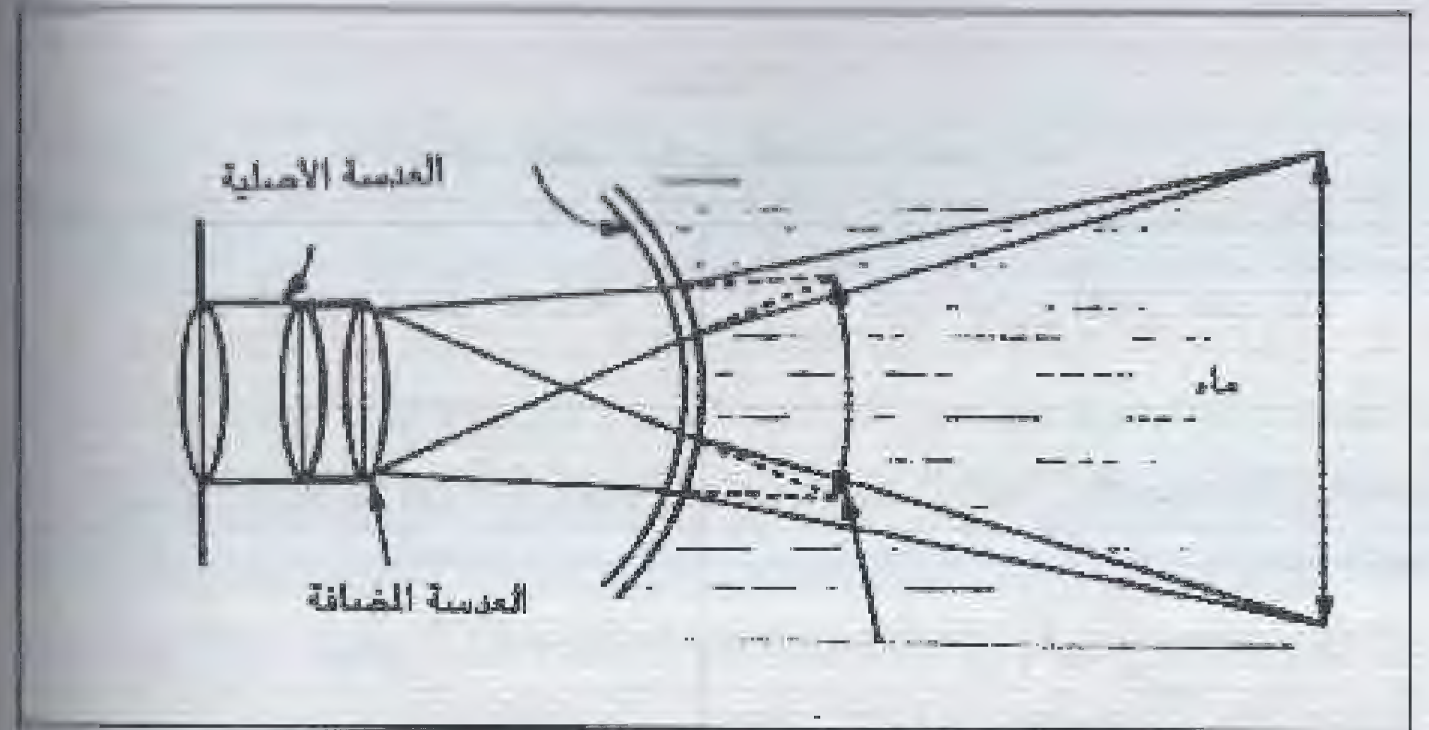
٤- استعمال عدسات الماء المتصلة ( كونتكت ) . Water-Contact Lenses

٥- استعمال العدسات الملتصقة بالعدسة الأم Lens attachments

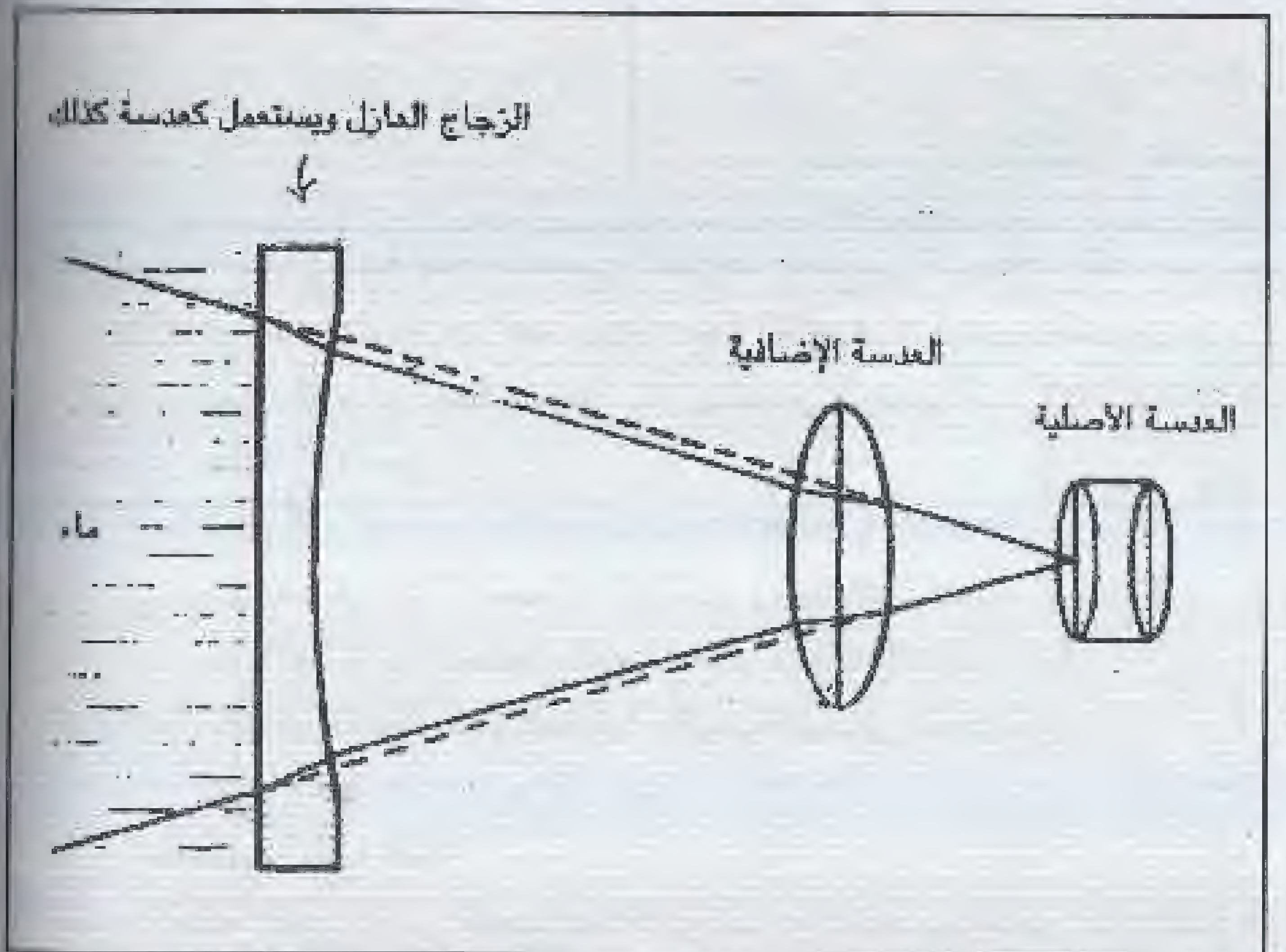
وسأتناول كل طريقة على حدة لأهميتها بالنسبة للمصور تحت الماء .

### ١ - العدسات المائية فقط

ظهرت هذه النوعية من العدسات التى تصلح للتصوير تحت الماء فقط فى التصوير الفوتوغرافى ، بحيث تكون العدسة مصححة لمعامل انكسار الماء ، ولم يظهر حتى الآن أية عدسة للتصوير السينمائى فيها هذه الخاصية لطبيعة وجود




صورة رقم «١٣٩» تصحيح معامل انكسار الماء بطريقة الدوم بورت والعدسة الاضافية داخل العازل.




صورة رقم «١٤٠» تصحيح معامل انكسار الماء بطريقة إيفانوف بواسطة العدسة الشيئية والعدسة العينية.



الكاميرا السينمائية داخل العازل المائى ، وهو النظام المتبع فى كافة دول العالم ، وكذلك فى التصوير بالفيديو فإن طبيعة العدسة الزووم ووجودها داخل عازل مائى تمنع من وجود مثل هذه النوعية من العدسات .

### ٢ – استعمال الدوم بورت

الزجاج البصرى المحدب والذى يسمى نصف الكروى hemispherical له خاصية ممتازة فى تصحيح معامل انكسار الماء أمام العدسات الهوائية ، حينما يوضع الجزء المحدب منه فى اتجاه الماء فى العوازل المائية. (انظر الصورة رقم ١٣٩) .

ولكن المشكلة تكمن فى ضبط المسافات ، لذا يجب وضع عدسة إضافية Supple-mentary Lens أمام العدسة الهوائية الأصلية حتى تحصل على ضبط بؤرى صحيح .

وللدوم بورت ميزة إضافية مع العدسات المنفرجة الزاوية Wide angle؛ لأنها تعطى تقريباً نفس الرؤية البصرية الموجودة بالهواء تحت الماء وبدون استعمال عدسة إضافية ، بل يمكن استخدام نفس مقياس المسافات بدون تغير .

والدوم بورت طريقة جيدة جداً ورخيصة للوصول وتحقيق درجة مقبولة من تصحيح الانكسار تحت الماء .

ويباع الدوم فى الخارج ومعه نشرة توضح أفضل العدسات المستخدمة له ؛ وبعض الشركات جعلت من الإمكان تغيير الدوم حسب العدسة ، ومن المهم أن يكون الدوم مصححاً بصرياً حتى تقل فيه ظاهرة التأجج Lens flare، لأن ذلك سيؤثر على انعكاسات الأجزاء الأقل إضاءة وتدخل فى مناطق الظلال ، وستكون قيمة الزجاج أفضل بتقليل هذه الظاهرة .

### ٣ – طريقة تصحيح إيفانوف

تعتمد هذه الطريقة على تصحيح معامل انكسار الماء من داخل العازل المائى وبالعدسات الهوائية ، فنستعمل عدستين إحداهما عينية موجبة توضع أمام العدسة الأصلية مباشرة ، والثانية شيئية سالبة تكون العدسة الفاصلة بين العازل والماء (انظر الصورة رقم ١٤٠) . وبهذه الطريقة يمكن تصحيح معامل الانكسار للماء داخلياً ويلغى تماما ونحصل على صورة جيدة صحيحة تماماً . وهذه الطريقة مكلفة وتتطلب ضبطاً بؤرياً دقيقاً من صانع العدسات ولذلك لم تنتشر ، وإن كانت من

أفضل الطرق العلمية .

### ٤ – عدسات الماء المتصلة

وهى عدسات مخصصة للتصوير فى الهواء وتحت الماء معاً ، ويوجد منها فى التصوير الفوتوغرافى مثل العدسة نيكون Nikon٣٥مللى ، ٢٨ مللى ، ونظريتها أن لها عازلاً صغيراً من الزجاج يحميها من الماء ويكون بينه فراغ بسيط وبين العدسة . وبالطبع تختلف زاوية رؤيتها فوق الماء من تحته وتصلح للعمل فى الوسطين .

### ٥ – العدسات الملتصقة

وهذه النوعية من العدسات موجودة فى التصوير فى الهواء أصلاً ويطلق عليها أحياناً Lens filter ولها عدة استعمالات فى الهواء .

ولكن تحت الماء تكون العدسة الملتصقة منفرجة الزاوية دائماً وتركب على العدسات المجهزة للتصوير فوق الماء وتحته ، ويكون الماء وسيطاً بين العدسة الأصلية والملتصقة ومحسوباً علمياً بحيث يمكن تركيبها وفكها تحت الماء بسهولة ، ولقد انتشر استعمال هذه العدسات لرخص ثمنها وسهولة عملها وكذلك للنتائج الجيدة التى تعطيها ، ومن أهم مميزات هذه العدسات أنها تعطى منظوراً واسعاً ، وبالتالى تقلل من نسبة ( شبورة الماء ) الموجودة فى الوسط المائى غير النقى .

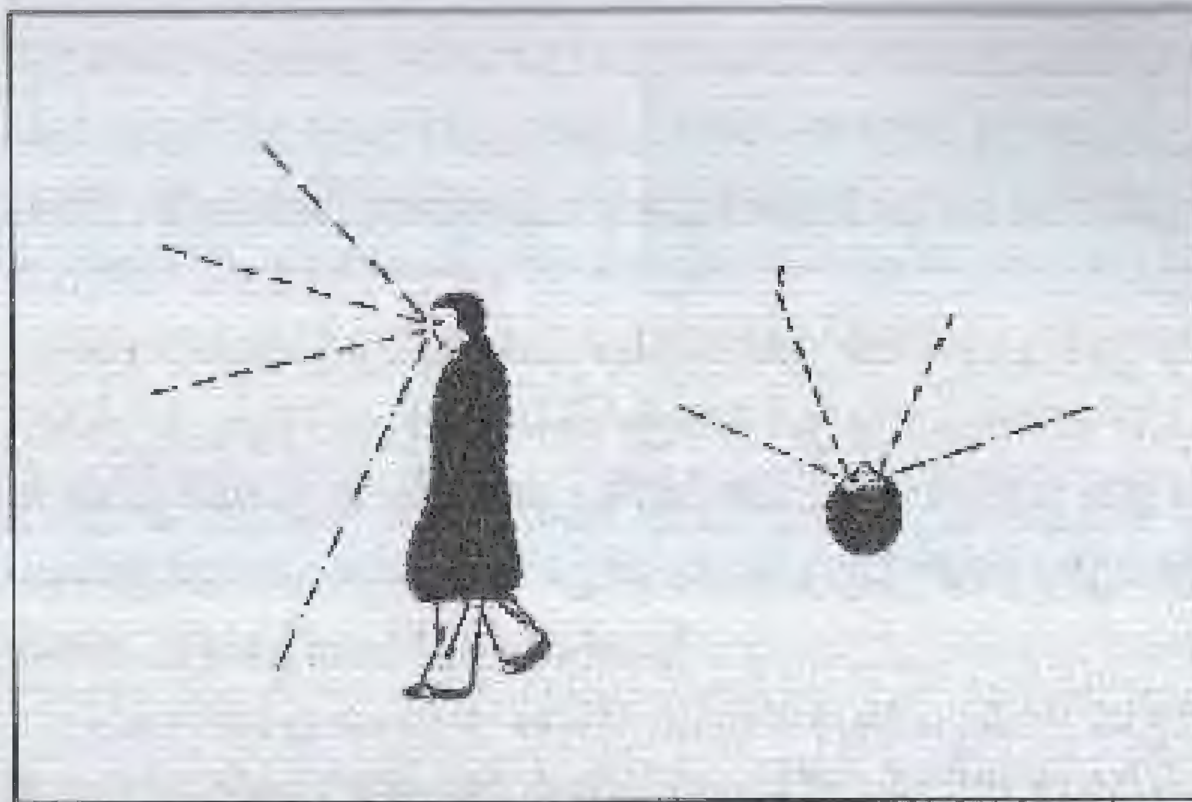
### أهمية الرؤية الصحيحة

إن رؤية الإنسان من خلال عينيه تعطى الإدراك بتدخل من العقل ، وتدخل العقل يكون دائماً فى الحدود الأساسية التى تعود عليها الإنسان مراراً .

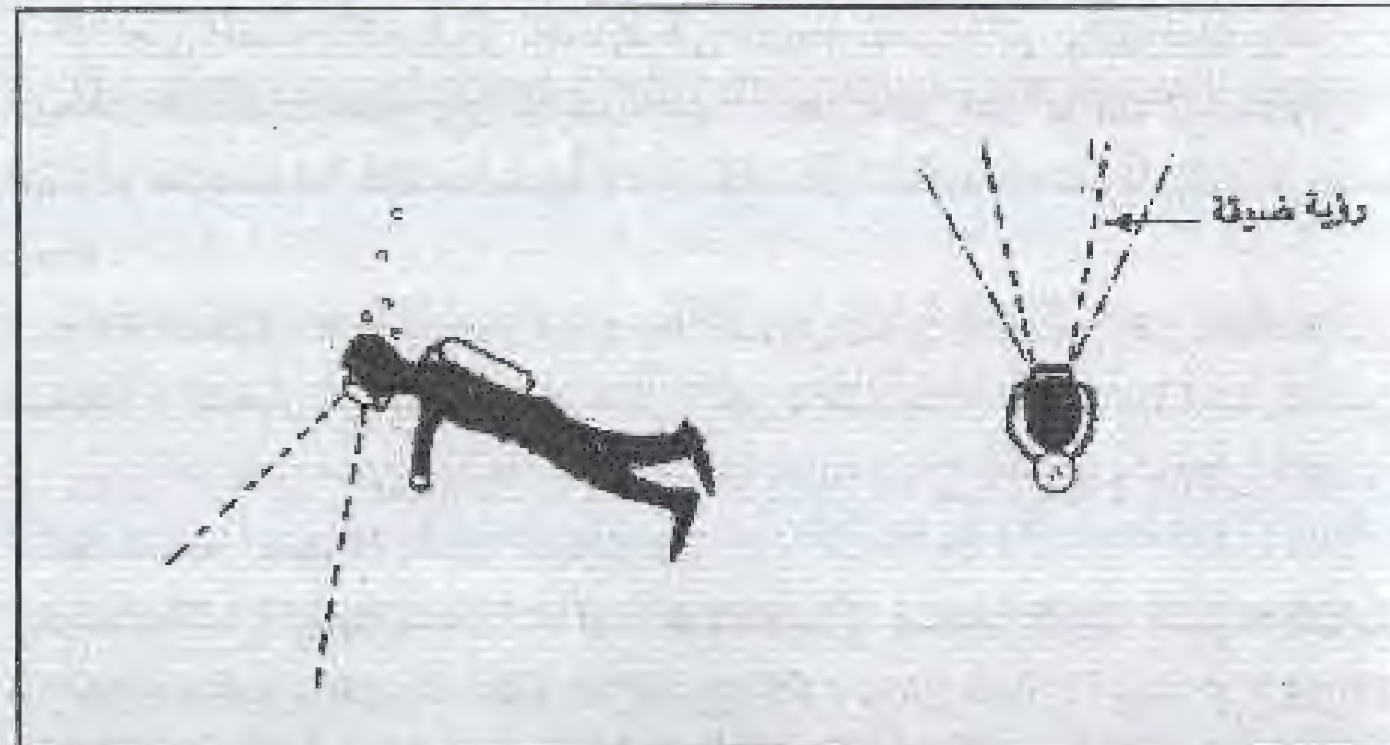
فحين تتكون الصورة على الشبكية رغم أنها تكاد أن تكون مسطحة – فهى لا تعطى فكرة عن الشكل وحسب ، بل تعطى أيضاً معلومات عن المسافات والمقاييس والأحجام والألوان ، وذلك حتى لو نظرنا بعين واحدة ، وتفسير ذلك أننا نعتاد تقدير الأشياء المحيطة بنا بالتطلع إليها بالعينين ، وأننا نقارن الصورة الحاصلة بالتطلع بعين واحدة إلى الصورة السابقة الحاصلة بالتطلع بالعينين .

وتحت الماء بالخبرة واستمرارية التصوير سيتاح للمصور الغواص أن يدرب عينيه – وبالتالى عقله – على الرؤية الصحيحة من خلال قناع الوجه ، خاصة مع اختلاف أبعاد الأشياء والأحجام ، فضلاً عن ذلك فلا جدال فى أن تكييف حدقة عدسة العين





صورة رقم «١٤١» الرؤية فى الهواء للانسان ذات زاوية منفرجة.




صورة رقم «١٤٢» الرؤية فى الماء للانسان من خلال اطار القناع فقط ذات زاوية ضيقة ومحددة.

التي تشعر بدون وعى ، يلعب دوراً فى إحساسنا بالبعد والمسافة والأحجام ، ففى فترة وجيزة من الزمن ، ترى العين جملة كاملة من صور الشئ من وجهات نظر مختلفة ، فتمكننا من هذه الصور ، بمعنى ( صورة عن بعد هذا الشئ عن مكان هذا الشئ ) .

وحين ننظر بعين واحدة تحت الماء ، لا تكون هنا الصورة فى المكان والبعد والحجم على درجة كبيرة من الصحة والدقة للعوامل تحت المائية المحيطة بالمصور ؛ لذا أنصح المصور ألا يحاول الرؤية أثناء التصوير تحت الماء بعين واحدة ، فهذا سيخلق نوعاً من عدم الدقة فى الرؤية ويؤدى إلى الوقوع فى أخطاء فى تقدير المسافة ، والحجم أو حركة الشكل نفسها .

وتواجه المصور تحت الماء مشكلة الرؤية الدقيقة من خلال قناع الوجه ، فرؤية الإنسان فى الهواء تكون بزاوية منفرجة وبتركيز فى المنتصف وبتركيز أقل فى أطراف الصورة ( انظر الصورتين رقم ١٤١ ، ١٤٢ ) ، أما تحت الماء فإن حيز اتساع رؤية القناع سيحدد زاوية الرؤية تماما ولن تزيد درجة .

وهذه مشكلة سيواجهها المصور دائماً تحت الماء ، بالرغم من المحاولات المستمرة فى التحسين والتغلب على هذه المشكلة بجعل رؤية القناع أكثر اتساعاً أو جعل جانبى القناع ذوى نوافذ زجاجية . ولكن هذه النوافذ ستخلق مشكلة أخرى معقدة لأنها ستجعل الرؤية مزدوجة عند أطراف القناع ، مما يزيد من تشتت نظر المصور .

لذا على المصور التركيز الشديد فى الوسط تحت المائى وأن يحرك رأسه فى مختلف الاتجاهات حتى يرى ما حوله جيداً ، ففى كثير من المواقف تمر بجوارنا أو فوقنا أو ملاصقة لنا كائنات بحرية ولا نراها ، لأن اتجاه رؤية نظرنا يكون فى محور مخالف .

وعند انتقال نظر المصور من وسط ضوئى عالى التصوع إلى وسط ضوئى ضعيف – الدخول إلى كهف مظلم مثلاً – فإن تكيف حدقة العين سيأخذ فترة أطول، لذا يجب الانتظار حتى تتكيف حدقة العين تماماً حتى لا تواجه خطورة الكائنات المائية السامة الموجودة داخل الكهوف .

ونظافة قناع الوجه تحت الماء لها أهمية كبيرة جدا فى الرؤية الجيدة الحادة ، فإن هواء الزفير يدخل منه القليل عن طريق الأنف داخل القناع ، وبما أن بخار الماء دافئ بفعل حرارة الجسم فإنه يتكثف على زجاج القناع من الداخل لبرودته فى الوسط المائى المحيط به ، مما يعكر الرؤية وفى أحيان كثيرة يحجب الرؤية بالكامل .



ومن السهل على الغواص أن ينظفه بنفخ دفعة من الهواء بداخله لمسحه كما تعلم من قبل ، ولكن إذا كان موقع التصوير فى تيارات بحرية شديدة فلا أنصح أبداً باستعمال هذه الطريقة ؛ لأن من عواقبها فقد القناع من شدة التيار ، ولقد حدث ذلك بالفعل لصديق لى ، فى هذه الحالة يجب الصعود ومسح القناع على السطح ، ولتجنب تكثيف بخار الماء داخل القناع ، قبل الغوص مباشرة ، يبلل الوجه الداخلى الزجاج باللعاب ونمسحه جيداً بالماء ثم نرتديه ونغطس ، أو تمسح الزجاج بقطعة من البطاطس أو نستعمل رزازا كيميائياً خاصاً بذلك ، ويمكن استعمال نقطة صغيرة جداً من السوائل المنظفة الحديثة .

### نقاء الرؤية تحت الماء

يعتبر نقاء الرؤية Good Visibility تحت الماء من أهم عوامل نجاح التصوير السينمائى فى الأعماق ، ولقد كنت سعيد الحظ حيث كانت بدايات تعليمى الغطس فى البحر الأحمر ذى الرؤية الممتازة ، ولكن ظروف عملى واحترافى للتصوير تحت الماء جعلتنى أغوص فى الإسكندرية ، فأصبت بإحباط من رؤية فى غاية السوء ، لتلوث مياه البحر المتوسط بشتى النفايات من صرف صحى إلى كيماويات المصانع إلى مصبات الأنهار ، لقد أصبح البحر المتوسط فى منطقة شمال الدلتا ملوثاً ولا يصلح للتصوير الجمالى ، وإنما للتصوير لأغراض علمية فقط ، فالرؤية تقل عن ٣ أمتار .

أما البحر الأحمر فالرؤية فيه تحت الماء رائعة خلال فصول العام بأكمله ، فهى تصل فى الصيف إلى حوالى ٢٥ متراً ولا تقل كثيراً عن ذلك فى الشتاء ، وفى أحيان كثيرة تزيد عن ذلك عندما لا تكون هناك تيارات بحرية ، وتصل فى المناطق البكر قرب حدود مصر الدولية فى الجنوب بالقرب من جزيرتى الأخوين والزبرجد إلى حوالى ٣٢ متراً ، وتخترق أشعة الشمس الماء الصافى إلى أعماق طويلة لم أتمكن من قياسها . فهى تتجاوز المسموح لى به كغواص لا يتعدى الاثنين وأربعين متراً .

وتقاس الرؤية تحت الماء بقرص لونه رمادى محايد مستدير قطره ٤٠ سم مربوط بخيط نايلون قوى ، وبحيث يتدلى القرص إلى المسافة المطلوب قياسها ، أو المكان الذى يصبح القرص فيه غير مرئى ، ويسحب ويقاس طول الخيط بالأمتار فاعرف مسافة نقاء رؤية الماء ، وسيلة بسيطة للغاية استعملتها فى البداية كنوع من الدقة العملية ، ولكن بزيادة خبرتى استغنيت عنها .

وتختلف مسافة ومساحة الرؤية الجيدة باختلاف زاوية سقوط أشعة الشمس على سطح الماء ، فيزيد مجال الرؤية بتعامد أشعة الشمس على السطح ، وتقل بالطبع عندما تنخفض زاوية ميل أشعة الشمس على السطح .

والفرق كبير بين الرؤية في اتجاه القاع ، أو الرؤية على المستوى الأفقى على عمق ٨ أمتار مثلاً ، أو الرؤية من أسفل إلى أعلى .

فعند النظر إلى القاع ، ولنفترض أنه قاع مرئى قريب لا يزيد عمقه عن ٢٥ متراً يختلف مستوى النصوع الضوئى باختلاف نوعية القاع ، فإذا كان رملياً زاد انعكاساته وبالتالى جودة الرؤية أما إذا كان القاع صخرياً داكناً فسيقل الضوء وتقل الرؤية ، وفى الغالب يكون القاع القريب مزيجاً من الصخور والرمال والمرجان .

وفى حالة التصوير على المستوى الأفقى على عمق من ٨ إلى ١٢ متراً توجد حالتان وما بينهما ، فإن كان خلف ظهرك كمصور الأزرق العظيم ، أى البحر المفتوح ، وأمامك الحائط المرجانى فهنا الرؤية ستكون جميلة واضحة ، لأن تخلل الضوء من أعلى وسقوطه على الفجوات والنتوءات الصخرية سيزيد من تجسيم الصورة ، خاصة إذا تجنب الغواصون أية إثارة للعوالق أو الرمال بزعانف الأرجل.

أما إذا كان تصويرك فى اتجاه الأزرق العظيم، أى وظهرك إلى الحائط المرجانى، فستكون الرؤية الجيدة أقل لكثافة اللون الأزرق المتكون من كثافة أديم المياه. ومن أهم استخدامات هذه الزاوية فى التصوير السينمائى أنها تعطى تأثيراً دراميا مفاجئاً لاقتراب غطاس أو سمكة مثلا من أديم الأزرق الغامق إلى مكان الكاميرا، وفى أحيان كثيرة كنت أفاجأ بسمكة كبيرة تتقدم نحوى فجأة لكنها كانت مختفية فى هذا الأزرق.

أما فى حالة الرؤية من أسفل إلى أعلى فتختلف باختلاف عمق مكان الكاميرا، وعموماً كلما كانت الكاميرا غير بعيدة عن السطح كثيراً أى على عمق يتراوح بين سبعة أمتار وعشرة، كنت أحصل على رؤية جيدة للغاية وألوان زاهية دافئة (أحمر- برتقالى- أصفر) وأجسام سابحة وطافية سلويت Silhouette، ويا حبذا لو كان قرص الشمس موجوداً فى عمق الصورة فيصنعها بهالة منتشرة الضوء شديدة النصوع فى المنتصف ويقل نصوعها كلما بعدنا عن مركزها، وإذا قام جسم سمكة أو غطاس بقطع هذا النصوع الشديد بحركته تحصل على إحساس جمالى للغاية، وغالبية هواة ومحترفى التصوير الفوتوغرافى تحت الماء يفضلون هذه الزاوية فى صورهم .



ويفضل فى التصوير من هذه الزاوية أن نضع فى التكوين كتلة واضحة فى أمامية الصورة حتى نحدد عمق المكان بالنسبة للسطح ، ولا نخدع بما تراه عيوننا من تفاصيل فى الظلال ، فالعين تختلف حساسيتها وقوتها البصرية عن الفيلم كثيراً ولنعلم أن الأجسام السابحة ستكون سلويت بالضرورة .

ومن اجمل ما ترى تحت الماء تخلل أشعة الشمس للماء ، فترى آلاف الأعمدة الضوئية تشق الماء فى اتجاه القاع اللا منتهى .

هذه الرؤية الصافية الشفافة الجميلة فى هذا البحر الساحر يعكرها بعض المسببات ، أخطرها الرمال التى يسببها غطاس مبتدئ فتتطاير ذرات الرمال ناشرة عكارة تؤدى إلى رؤية سيئة تعطى أحياناً الإحساس بأن الصورة غير مضبوطة المسافة (البؤرة)، وتبقى هذه العكارة فترة قد تزيد عن خمس عشرة دقيقة لطبيعة سكون وهدوء البحر الأحمر، والسبب الآخر التيارات البحرية وما تحمله وتحركه من شوائب وعوالق بحرية Plankton، وهى كائنات حيوانية ونباتية دقيقة معلقة وطافية تكون من أسباب عدم نقاء الرؤية وتزيد فى موسم الربيع والتكاثر، وتحمل هذه العوالق مع التيارات ليتغذى منها السمك وحيوان المرجان، وبخاصة عند رءوس الأراضى داخل الماء، مثل رأس محمد، رأس نصرانى، رأس أم السيد، وخلافه.

والرؤية فى الكهوف والمغارات تكون غاية فى الجمال عندما تكون الكاميرا داخل الكهف ونصور مدخله ، وبالطبع يجب استعمال الإضاءة الصناعية بعد ذلك كلما تقدمنا بداخله .

### التصوير عن قرب

التصوير عن قرب أو المقرب أو الميكرو باستعمال العدسات الخاصة لذلك أو التحكم فى مسافة الرؤية البصرية ، موجود فى حياتنا العملية من سنوات ، وانتشر فى الفترة الأخيرة تحت الماء ، وأنتج مصورو الماء كماً لا بأس به من اللقطات المكبرة الرائعة ، ولقد تطورت هذه اللقطات بحيث أصبحت تحمل نوعاً من التجريد الفوتوغرافى والتكوينات الغريبة ، للحياة فى الأعماق .

وحرفية هذه النوعية من التصوير تكون بوضع دليل معدنى مثبت فى الكاميرا خارج العدسة وخارج مجال محور رؤيتها ونهاية طرفه البعيد عن العدسة مثبت به إطار مربع ، وتكون المسافة بين الكاميرا ونهاية هذا الإطار هى المسافة المضبوطة بؤرياً للعدسة ؛ وبالتالى الصورة الصحيحة فوتوغرافياً ، وعند دخول سمكة أو حيوان

مائي في الإطار أو وضعه على جزء من الشعاب المرجانية تكون اللقطة مضبوطة بؤرياً ، وبالطبع توجد عدة مقاسات للعدسات المقربة ومعها إطاراتها المعدنية ، وتبدأ من + ٢٥ر٠ إلى + ٥٠ر٠ إلى +١ إلى +٢ حتى + ١٠ ، وبعض الشركات تصنع عدسات تركب على العدسة الأصلية وتعطينا الغرض المطلوب ، هذا غير العدسات الأصلية المخصصة لهذا التصوير المقرب .

وبنفس الطريقة يتم سينمائياً تصوير اللقطات المقربة باستعمال الإطار المضبوط على البعد البؤرى للعدسة تحت الماء ، بأقل من المسافة الحقيقية بمقدار الربع فوق الماء كما أوضحنا من قبل ، وتكون رؤية المصور هنا من محدد الرؤية الريفلكس ، ولا تضبط الصورة بوساطة محدد الرؤية الجانبي بأية حال من الأحوال .

وميزة التصوير المقرب تحت الماء مهمة لاحتياجنا في كثير من الأحيان للتفاصيل الدقيقة سواء في الحياة المائية أو الدراما الفيلمية ، وأفضل شخصياً في هذه اللقطات السينمائية استعمال عدسة لا يزيد بعدها البؤرى عن ٥٠ مللي ، حيث ستصبح تحت الماء حوالي ٦٦ مللي ، فإذا كانت أقل مسافة بها متراً فوق الأرض فستصبح ٧٥ . ٠ متر تحت الماء ، وإذا وضعنا مثلاً عدسة مقربة ( + ١ ) ملاصقة للعدسة الأصلية داخل العازل ، هنا يجب أن يتم ضبط وضوح الصورة ( النت ) بالعين وليس بالإطار المعدنى ، ولا أنصح باستعمال عدسات سينمائية أطول بؤرياً تحت الماء إلا إذا كانت مجهزة ومصنعة خصيصاً لذلك .

وأنصح باستعمال فيلم عالي الحساسية في هذه اللقطات المقربة للحصول على غلق كبير للديافراجم فتحة التصوير؛ وبالتالى عمق صورة أكبر يساعد على ألا يهرب الموضوع من وضوح الرؤية .

## الإنسان تحت الماء

الإنسان تحت الماء يستطيع أن يحيا .. ولكن بحساب دقيق ، وتحت ظروف علمية من الواجب المحافظة عليها دائماً ، فلقد خلقنا الله لنعيش على الأرض ونستنشق الهواء الجوى الذى هو خليط من الأكسوجين بنسبة ٢١ ٪ والنتروجين بنسبة ٧٨ ٪ وغازات أخرى بنسبة ١ ٪ ، ومثل كل الحيوانات الثديية تعمل مداركنا وحواسنا ووظائف أعضائنا في أحسن صورها في هذا الغلاف الغازى وتحت ضغط جوى يساوى واحداً ، وتحت جاذبية أرضية تثبتنا باليابسة .

والإنسان تحت الماء تواجهه مشاكل يجب حلها وفهمها قبل أن يكون غواصاً ،





صورة رقم «١٤٣» التصوير تحت الماء والعمل على المحافظة على مركز ثقل جسمي مع الكاميرا وأثقال الوسط.

وهذه المشاكل تتمثل في :

١- الهواء والتنفس .

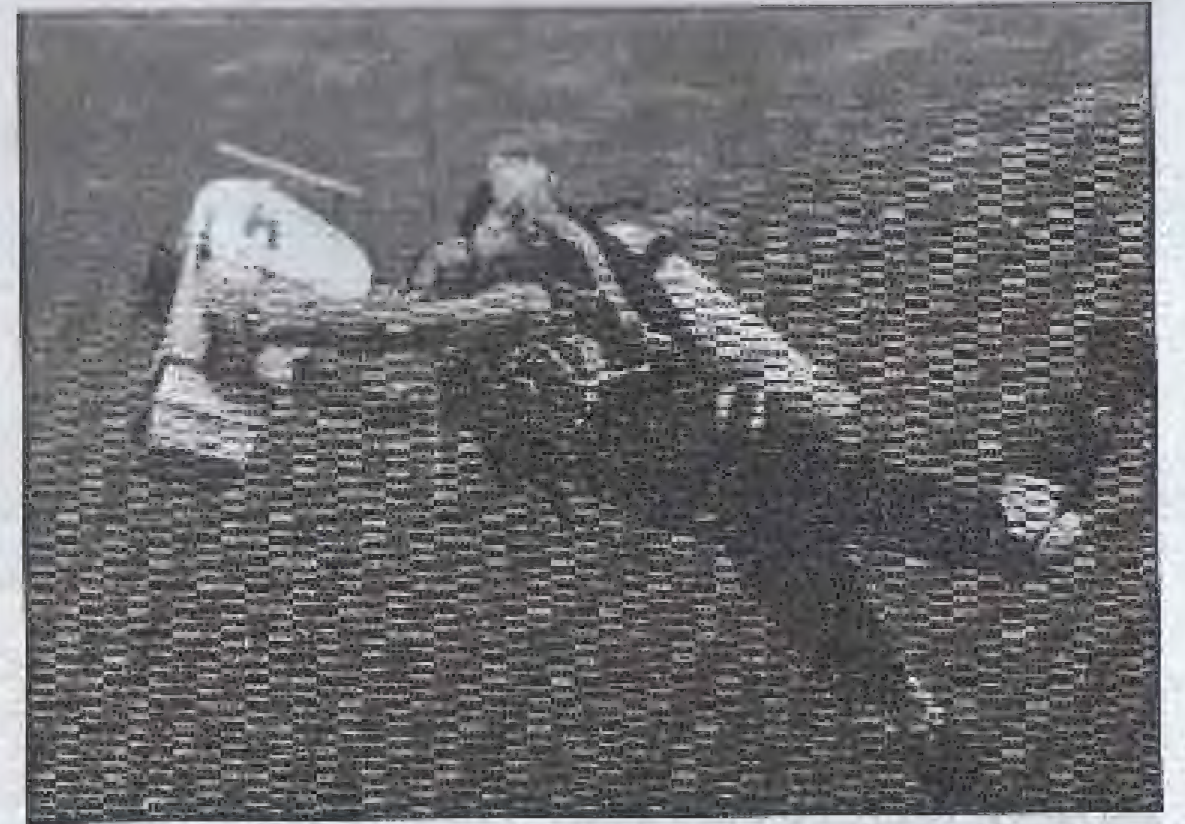
٢- الضغط .

٣- الطفو وكثافة الماء .

٤- حرارة الجسم .

٥- الحواس .

وبادئ ذي بدء إن الإنسان تحت الماء يعامل ككتلة سائلة ، فبالرغم من أن جسده به عظام وغضاريف ضئيلة وفراغات هوائية ، إلا أن ٧٠ ٪ من تكوينه البيولوجي مائي ، وبالتالي تكيفه للوسط تحت المائي يكون سريعاً وسهلاً ، وحين يتعلم الإنسان



صورة رقم «١٤٤» التصوير تحت الماء وانسياب حركة الجسم مع الكاميرا.

الغوص فإنه يمر بدراسة نظرية وتدريبات عملية يكون هدفها أن يعلم كيف يغوص آمناً ، وما يحدث فى جسده من تغيرات ، وما يحيط به من طبيعة البحر وأخطار الكائنات وكيف يتصرف بسلامة ويتغلب على هذه الصعاب .

فماذا يحدث عندما يغوص الإنسان تحت الماء بأجهزة التنفس الذاتية ؟ Self Contained Underwater Breathing Apparatus . ويأخذ الحرف الأول من كل كلمة بالإنجليزية ليختصر ليكون SCUBA والذى أصبح مصطلحاً عالمياً عن هذه النوعية من الغوص ، وهو ما يستعمل فى التصوير السينمائى الحر تحت الماء .

**١ – الهواء والتنفس**

كما أوضحت ، إن نسبة الأوكسجين والنتروجين الموجودة فى الهواء الجوى ، هى النسبة الصالحة لتنفس الحيوانات على اليابسة ، وحين يغوص الإنسان فإن الهواء الجوى المضغوط والمصاحب له فى خزان الهواء المحمول على ظهره ، يحمل نفس النسبة ولكن لأنه مضغوط على ٢٠٠ بار والهواء الجوى ١ بار – فإن نسبة النتروجين التى ستختلط وتذوب أثناء التنفس فى الدم ستزيد عن المعدل الطبيعى الذى خلقنا الله لتستقبله أجهزتنا ، وعند الغوصات المتكررة ولأعماق تزيد عن عشرة أمتار ، يتأثر الغواص بظاهرة التسمم بالنتروجين أو ( سكر الأعماق ) ، فيعترى الغواص



مظاهر السكر وعدم التركيز والإدراك لما حوله حتى يفقد السيطرة على نفسه ويفقد حياته وهو لا يعلم .

ويختلف التأثر بهذه الظاهرة من شخص إلى آخر ، حسب إمكاناته الجسدية ومقاومته وتحمل مدركاته ، ولذا توجد جداول غوص عالمية لتحدد وتنظم عدد الغوصات المصرح بها وتكون آمنة فى اليوم الواحد .

وهذه الجداول تضع الاعتبارات وتحسب أطول زمن للغوصة وأكبر عمق وصل إليه الغواص فى الغطسة ، ونسبة النتروجين فى دمه . بحيث يبقى عند خروجه زمناً على السطح حتى يكون جسمه قد تعادل مرة أخرى وطرد النتروجين الزائد قبل الغوصة التالية .

هذا بالإضافة إلى عمل محطات تقليل الضغط على أعماق مختلفة فى الغواصات العميقة ، لإعطاء فرصة جيدة للغازات المذابة والزائدة فى الدم للخروج من الجسم .

وحالياً يوجد جهاز كمبيوتر يحسب ذلك فوراً ومصاحب للغواص فى يده تحت الماء.

وعندما يشعر الغواص بأى تخدر أو عدم تركيز، يجب عليه مباشرة الصعود إلى عمق أقل حتى يضيع هذا التأثير، وإذا لم يضع يجب أن يخرج إلى السطح لخطورة الحالة.

ومن هنا تأتى ضرورة منع الفرد من الغوص المنفرد ، فالغوص لكل اثنين معاً Buddy بحيث يكونان ملاحظين لبعضهما تحت الماء ، وفى حالة العمل كالتصوير السينمائى مثلاً يتنفس المصور كماً أكبر وأسرع من الهواء المضغوط لطبيعة جهده وحركته النشيطة وبالتالى تزيد نسبة اختلاط النتروجين ، لذا وجب الاحتراس عند هذه الحالة، وبخاصة عند الغوصات المتكررة ، والمواظبة على إعطاء إشارات التمام مع رفيق الأعماق، حتى يتأكد من وعى المصور تحت الماء وإدراكه .

وبزيادة معدل سرعة التنفس ( الشهيق والزفير ) يصاب الغواص بدوخة وجفاف فى الحلق والزور ، وعلاج ذلك التقليل من معدل سرعة التنفس والهدوء التام وسكون حركة المصور ، لأن هذه الظاهرة تأتى من الجهد الزائد عند متابعة سمكة ضخمة تشق الماء ( حركة الترافلنج )أو مقاتلى غوص حربيين متطلقين بسرعة كبيرة .

واحتمالات انتهاء الهواء من الخزان وأنت تحت الماء واردة ، ومن أخطر إشارات اليد تحت الماء إشارة (لا يوجد هواء للتنفس) وتأتى هذه الحالة من أربعة احتمالات هى :

– خطأ فى حساب زمن الغوصة ، وعدم تطبيق الجداول بدقة .

- عدم الانتباه والشرود أثناء الغوص والعمل .
- انتهاء الهواء سريعاً لزيادة العمق وكثرة العمل .
- خطأ في معدات التنفس الخاصة بالغواص .

وإذا كانت هذه الحالة من أخطر ما يواجه المصور الغواص تحت الماء ، لأن عواقبها قد لا تكون سليمة ، إلا أن الاحتياطات التغلب عليها تكون مرضية إذا استعملنا إحدى الطرق الآتية :

(أ) قطعة التنفس الأخطبوط Octopus، ويكون رفيق الأعماق مزوداً بقطعة تنفس ثانية احتياطية معه ، يعطيها للمصور ليتنفس بها حتى يصعد إلى السطح ويكونان ملازمين لبعضهما.

(ب) مشاركة التنفس ، يتناول رفيق الأعماق معك قطعة الفم بالتناوب حتى الخروج من الماء ، ولذلك شروط وتدريبات تتم أثناء الدراسة .

(ج ) استعمال خزان الهواء الصغير الاحتياطي ، وهو يكون مرافقاً للغواص.

وتوجد قاعدة أساسية للغوص والهواء، بألا يترك الغواص الهواء ينتهي من داخل رئتيه، ففي الشهيق والزفير يترك قليلا من الهواء بالداخل تحسباً لأي طارئ، وكذلك يجب أن تتنفس دائماً تحت الماء ولا تحجب ( تكتم ) نفسك بأي حال من الأحوال.

وعند الصعود سريعاً في المواقف الحرجة ، يجب أن تفتح فمك لخروج الهواء المتمدد سريعاً ونفخه من صدرك بقدر المستطاع.

## ٢ – الضغط

ونحن على سطح الأرض يقع علينا ضغط جوي يساوي واحداً ، وعندما تغوص حتى عمق عشرة أمتار فسيكون الضغط الجوي واحداً بالإضافة إلى الضغط لعشرة أمتار من الماء التي تساوي واحداً آخر ، ليصبح الضغط على الإنسان على عمق عشرة أمتار ٢ جوي ، ويزيد الضغط كلما زاد العمق كما هو مبين في الجدول التالي :



### جدول رقم (٣)
### اختلاف الضغط الجوي باختلاف العمق

| | |
|---|---|
| على السطح | ١ ض ج |
| عمق ١٠ أمتار | ٢ ض ج |
| عمق ٢٠ متراً | ٣ ض ج |
| عمق ٣٠ متراً | ٤ ض ج |
| عمق ٤٠ متراً | ٥ ض ج |

ومن هنا يتضح أن زيادة الضغط على جسم الإنسان تحت الماء تكون ذات تأثير مؤثر على الفراغات الغازية الموجودة بداخله ، وكذلك على حجم الغازات المختلطة بالدم ، وعلى الأذنين والحواس ، وكما أوضحت فإن جسم الإنسان يغلب عليه التركيب السائلي وبالتالي فهو مائي ، فإن الضغط في هذه الحالة سيتساوى على جميع أجزاء الجسم بالتساوي ولا يشعر الغواص بأي أعراض إلا في أماكن الفراغات الهوائية الموجودة داخل الجسم .

وأجهزة الغوص الحر ( السكوبا ) تعطي للغواص تحت الماء كمية من الهواء في تنفسه تتناسب مع الضغط العام المحيط به في الأعماق ، وتكيف الرئة على الحجم المناسب باستمرار ، بحيث تكبر أو ينقص حجمها حسب كمية الهواء النافذة من منظم الغوص ، وهذا الإنجاز من أهم التطورات التي ساعدت على انتشار أجهزة الغوص الحر وجعلت الأمان كبيراً جداً في السنوات الماضية .

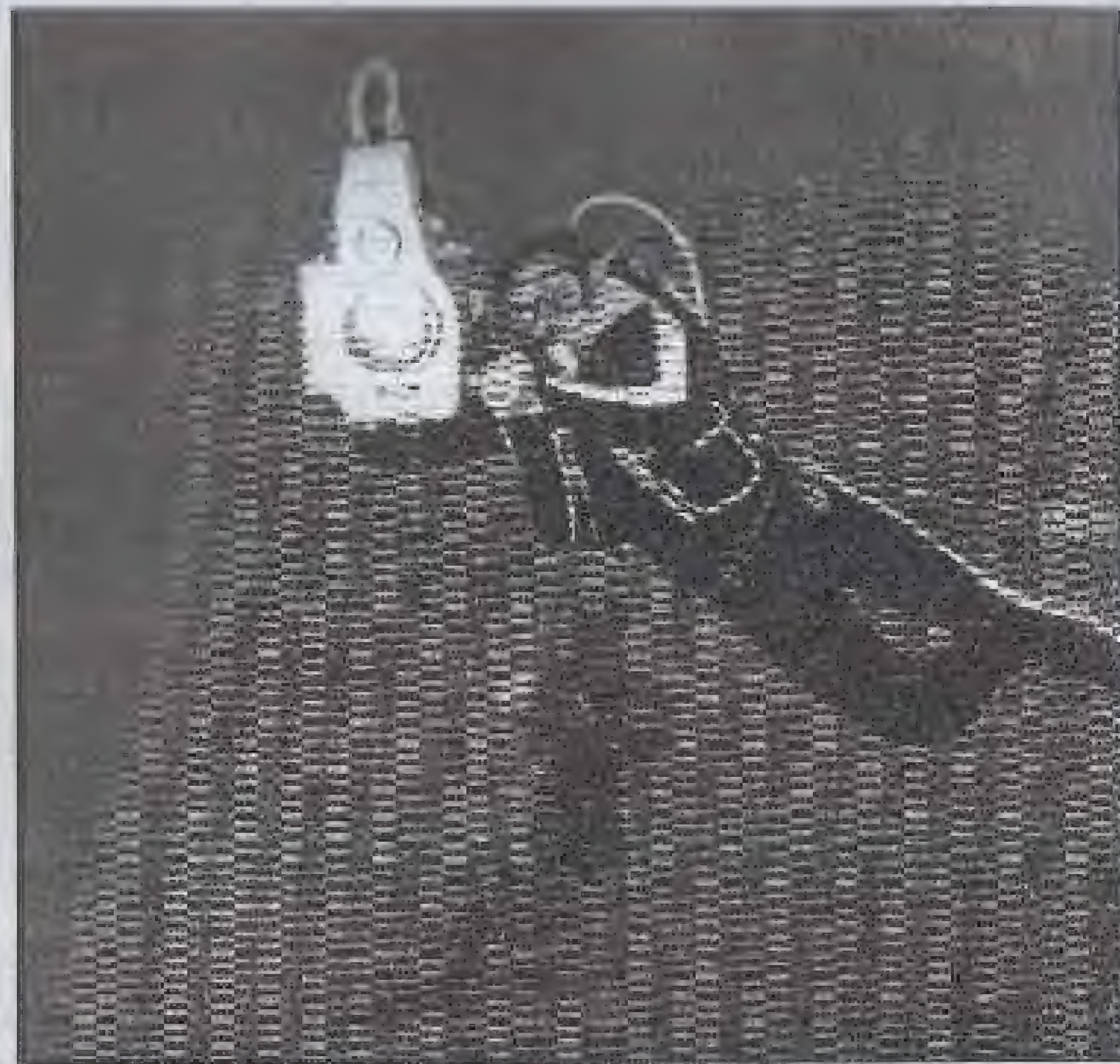
وكمثال لذلك ، لاحظ اختلاف حجم الرئة في الأعماق المختلفة من الجدول التالي :

## جدول رقم (٤)
## تأثير العمق والضغط

| | | |
|---|---|---|
| على السطح | ١ ض ج | الرئة فى حجمها الطبيعى ومليئة كلها بالهواء |
| عمق ١٠ أمتار | ٢ ض ج | الرئة فى حجمها أقل والهواء بها ١/٢ الحجم على السطح |
| عمق ٢٠ متراً | ٣ ض ج | الرئة فى حجم أقل والهواء بها ١/٣ الحجم على السطح |
| عمق ٣٠ متراً | ٤ ض ج | الرئة فى حجم أقل والهواء بها ١/٤ الحجم على السطح |

وهذا هو قانون ( بويل ) الذى يفسر العلاقة بين تأثير الضغط على الغازات ، معنى هذا أن الغواص تحت الماء يعمل وهو تحت ضغط أكبر بكثير مما تعود على الحياة والعمل فيه ،ومشاكله مع الفراغات الهوائية يجب معالجتها بعلم وتدرج حفاظاً على حياته ، وأخطر تأثيرات الضغط فى الأعماق هو تدرج الهبوط وتدرج الصعود ، فتوجد قاعدة تعلمناها بألا نسبق أبداً فقاعات الهواء الخارج منا وهى صاعدة على السطح ، ولا تسرع فى الصعود مهما يكن، وخاصة إذا كانت الغوصة عميقة ، ويجب أن نقف فى ( محطات الوقوف ) المخططة مسبقاً للغوصة الصحيحة ، حتى تستطيع الغازات الذائبة فى الدم والمضغوطة بداخله الخروج بهدوء وبدون سرعة تمدد زائدة فى حجمها داخل الجسم ، فمن الخطر أن يحدث هذا التمدد للغازات وهى داخل الجسم بالصعود السريع الذى سيسبب انفجاراً للحويصلات الهوائية داخل الرئة وتهتك الرئة ذاتها وتمزقها ، وتكون النتيجة الحتمية هى النهاية لا محالة، وكذلك الصعود السريع وبدون محطات وقوف يمكن أن يحول الغازات الذائبة فى الدم إلى فقاعات صغيرة لا تستطيع الخروج وتصعد مع الدم إلى المخ مسببة الجلطة المخية والشلل ، وكذلك الهبوط بالتدريج حتى تعادل طبلة الأذن بتدريج ومرونة ويضغط الهواء داخل الفراغات الجسمية بسهولة ، وحين أوضح تلك الأخطار فى كتاب عن التصوير تحت الماء ، فأنا لا أرهب من يريد أن يتعلم الغوص ، ولكنى





صورة رقم «١٤٥» التصوير تحت الماء فى وضع انسيابى جانبى.

أفهمه جيداً أن الأمر خطير إن لم تطبق قواعد العلم والطب ، وليس هناك مجال للإهمال أو التسيب أو عدم تطبيق القواعد السليمة للغوص ، فإن الغلطة الأولى تكون هى الأخيرة إذا لم تؤخذ الأمور بالجدية الحقيقية .

وفى حوادث إصابات الغوص بتهتك الرئة فلا علاج ولكن فى حالات أقل شدة يمكن أن يوضع فى غرفة لإعادة الضغط ، تعيد ضغطه وبالتالى ضغط الفقاعات داخل الجسم وتقلل الضغط بالتدريج مع العناية الصحية الفائقة من أساتذة متخصصين فى طب الأعماق ، ويوجد حالياً فى مصر نخبة من هؤلاء الأطباء ، وكمثال يوجد فى منطقة شرم الشيخ فقط غرفتان للضغط يشرف عليهما أطباء تخصصهم طب الأعماق .

### ٣ – الطفو وكثافة الماء

عندما يكون جسم الإنسان على سطح الماء فإنه يطفو ؛ لأن الماء له قوة دفع من

أسفل إلى أعلى حسب قاعدة أرشميدس ، وتزيد قوة دفع الماء المالح عن العذب .

ولكن عامة حتى تغوص فإنه يجب كسر هذه القاعدة ، بوضع أثقال حول الجسد تزيد من وزنه للتغلب على قوة دفع الماء ، هذا بالإضافة إلى أن للماء مقاومة للجسم، وبدلة الغوص بتركيبها الكاوتشي تساعد على زيادة الطفو، والأمر ليس سهلاً كما يبدو ، فإن أهم التدريبات والتمارين التي يمر بها الغواص المبتدئ ولمدة كبيرة هي كيفية تعادل طفوه تحت الماء ، فلا يطفو ولا يغوص إلا بإرادته وتحت التحكم الكامل منه ، ويفعل ذلك بحيث يستطيع الوقوف معلقاً في الماء على أي ارتفاع يطلبه .

فالغوص السريع بدون تدرج للمبتدئ له مضاره من تهتك طبلة الأذن واضطراب التنفس وسرعة استهلاك الهواء إلى الدوخة، والصعود السريع بدون تحكم له مضاره كما أوضحت ، لذا فإن الطفو المتقن للغواص له مزايا، أولها الأمان والتحكم السليم والتجوال بسلاسة بدون إرهاق ، ويكون الغواص كفئاً ومتمكناً إذا كان طفوه = صفراً، ومن الأعباء الزائدة على الغواص المصور أنه يجب أن يضبط طفوه مع العازل المائي بحيث إن طفوه + العازل = صفراً، وبهذا يمكن التحكم بجودة وإتقان شديدين في ظروف الحركة والتصوير ، ويتم ضبط ذلك بأثقال حزام الرصاص مع وزن الكاميرا بحيث يمكن التوفيق بينهما لمعادلة طفو المصور.

ويمكن أن أقول إن التحكم في الطفو من أهم فنون الغوص ، وهو فن يجب أن يجيده المصور تحت الماء تماماً . ومن ملاحظة طفو الغواص يمكن أن تعرف مستواه في الغوص.. هل هو مبتدئ أو جيد أو ممتاز.

وتقابلنا مشكلة كبيرة في الطفو عندما يكون التصوير بالقرب من السطح وبخاصة في الثلاثة أمتار الأولى منه ، لأننا سنكون بين الدفع الشديد من أسفل حسب قانون الطفو ، بالإضافة إلى أننا لم نضغط بعد في الماء لنغوص ، وفي هذه الحالة أفضل تثبيت الكاميرا بحبل من الخارج عن طريق لنش أو عوامة وزيادة الأثقال للمصور حتى يحدث ثبات للمستوى المطلوب للتصوير .

### ٤ – حرارة الجسم

خلقنا الله ووظائف أعضائنا تعمل في درجة حرارة ٣٧° مئوية ، وعندما نمرض لأي سبب ترتفع حرارة الجسم وتعترينا أعراض كثيرة غير طبيعية حتى يبدأ الشفاء وترجع درجة الحرارة للجسم طبيعية .

وتحت الماء يتعرض الغواص لفقد في الحرارة لظروف البلل وبرودة الماء وعدم





صورة رقم «١٤٦» مساحة مقاومة الماء للجسم وتأثيرها في سرعة الغواص تحت الماء.

حركة المصور في كثير من الأحيان ، وكذلك البقاء لمدة طويلة في الماء البارد وزيادة العمق .. كل هذه العوامل تفقد الغواص جزءاً كبيراً من حرارته الطبيعية .

وجسدنا تحت الماء يحاول زيادة حرارته ، وكذلك ارتداء بدلة الغوص المبلله يعمل على احتفاظ الجسم بحرارته أكبر مدة ممكنة ، فهي مصممة بحيث يكون بين سمك البدلة وجلد الغواص طبقة رقيقة من الماء، فتحتفظ هذه الطبقة بدرجة حرارة الجسم لأن الماء بطيء في فقد الحرارة ، ويجب أن تكون البدلة ملتصقة تماماً بالجلد حتى يكون دفء الماء عملياً ، واستمرار تقليل حرارة الجسم تحت الماء تكون نتيجته فقد الحياة ، ولذا يجب الخروج من الماء عندما يشعر الغواص بالبرودة ، وتبدأ أعراض البرودة تحت الماء بالشعور العام بالبرد ثم يلي ذلك ازرقاق في الشفاه عند درجة حرارة ٣٦° مئوية ، ويبدأ الجسم بعد ذلك في الارتعاش محاولا توليد طاقة حرارية ولكن يكون أغلبها تقلصات للعضلات من البرودة ، ثم إنه لو لم يخرج الغواص من الماء ، تتدهور الحالة حتى تصل إلى مرحلة التشنج والتوهان وانخفاض ضربات القلب والتعب الشديد حتى النهاية .

وللأسف فإن المصور تحت الماء يبقى مدة طويلة ساكناً بدون حركة منتظراً تنظيم مسرح الحدث والتمثيل أمامه ، أو إعداد المشهد ، ويفقد حرارته بذلك ، ونصيحتي للمصور أن يتحرك دائماً كلما أمكن ذلك ، بحيث يكون جسدك نشيطاً ومعدل درجة حرارتك ثابتاً عند ٣٧°، ولقد كنت أنا في كثير من الأحيان أتعمد عمل (البروفات) الخاصة بالحركة وإمكانات تصويرها بنفسي حتى أنشط الدورة الدموية أولاً بأول ، وعموماً الحركة في الماء تولد الدفء والعكس صحيح .

## ٥ - الحواس

في الأعماق تقل مقدرة حواسك ، بل إن بعض هذه الحواس تكون ذات مشكلة وعبء، والحواس المستعملة هي :

**(أ) النظر والرؤية .**

**(ب) الأذن والتعادل .**

**(ج) الأنف والشم والجيوب الأنفية .**

**(د) اللمس والجلد .**

**(هـ) التذوق .**

وكل حاسة لها تكيف ممكن تحت الماء إلى حد معين ، وفي كثير من الأحيان يستعمل عضو الحاسة كعضو عامل بدون استعمال حاسته ، كالأنف مثلاً ، وتمكن الإنسان عن طريق الغوص بالسكوبا من التعايش في الأعماق ، ولا ننسى أن كثيراً من الثدييات الحيوانية مثل الدرافيل والحيتان قد سبقت الإنسان للتعايش تحت الماء بملايين السنين .

**(أ) النظر والرؤية:** بالطبع كما أوضحت من قبل في العدسات والعين البشرية فإن الرؤية تكون مشوشة بدون وسط هوائي أمام العين، وبعد ارتداء النظارة سترى الأشياء أقرب بنسبة ربع المسافة وأكبر من حجمها الطبيعي بنسبة حوالي ٣٣,٥ ٪، وستكون فتحة حدقة العين أوسع لطبيعة الإضاءة المشتتة والمنخفضة ، وسيكون ضغط النظارة شديداً على الوجه والعيون إذا لم نعادله بإدخال قليل من الهواء عن طريق الأنف، والألوان ستكون مغايرة لطبيعتها بعد السبعة أمتار الأولى من العمق، والرؤية محددة فقط من خلال زاوية النظارة .

**(ب) الأذن والتعادل:** نسمع جيداً تحت الماء ، ولكن لا تعلم من أي اتجاه يأتيك الصوت ، فالماء موصل جيد للصوت وينشر ذبذباته في كل الاتجاهات بنفس القوة ، مشكلة تعادل الضغط Equalize على طبلة الأذن المستمرة أثناء الغوص ، من الأهمية بحيث يكون ضغط الماء على الطبلة من الخارج مساوياً للضغط الذي يعطيه الغواص للأذن من الداخل عن طريق قناة ستاكيوس المفتوحة على البلعوم ، حتى لا يحدث اختلاف بين الضغط في الخارج عنه في الداخل تكون نتيجته تهتك وتمزق طبلة الأذن ، ويكون ذلك بسد فتحتي الأنف بأصابع اليد من خارج قناع الوجه وزيادة الضغط الداخلي للهواء داخل تجويف الحلق ليمر الهواء من قناة ستاكيوس إلى الطبلة من الداخل ، وعند الصعود يجب كذلك التدرج حتى لا يحدث خلل مفاجئ



لطبلة الأذن .

**(ج) الأنف والجيوب الأنفية:** الأنف يشم تحت الماء ولكن وظيفته الأساسية في تعادل طبلة الأذن كما أوضحت في النقطة السابقة، ومن الأنف تصل إلى الجيوب الأنفية ، وهي أربعة فراغات هوائية داخل الجمجمة، تفرز المواد المخاطية المرطبة لجدار الأنف وتمنع دخول الأتربة إلى الجهاز التنفسي ، وعند إصابة الإنسان بنزلات البرد ، تصاب هذه الجيوب ، وفي هذه الحالة لن يتعادل الهواء الموجود بها مع الجو العام لضغط الوسط المائي ، فيحدث ما يسمى بعصر الجيوب وهو طرد مخاط ودم من داخلها إلى قناع الوجه ، وكذلك سيصاب الغواص بصداع شديد ، وألم في الرأس ، وعدو الغوص التهاب الجيوب الأنفية ، ونزلات البرد ، ويمنع الغوص تماماً في هذه الحالات حتى الشفاء ، وأضيف أن البرد يغلق كذلك قناة ستاكيوس ولن يحدث بالتالي تعادل على طبلة الأذن .

**(د) اللمس:** إذا لم يرتدي الغواص قفازاً بيده ، فإن حاسة اللمس تكون جيدة تحت الماء مادام الجسم محتفظاً بحرارته ، ولكن إذا بردت اليد فإن حاسة اللمس تفقد فاعليتها ، ويمكن للغواص استعمال هذه الحاسة في كثير من المواقع ، وإن كان يفضل عدم لمس أي شيء تحت الماء .

**(هـ) التذوق:** حاسة مفقودة تحت الماء ، ولكنها تكون مقلقة حين يتسرب إلى داخل الفم قليل من الماء المالح ، واللعاب سيعادله بسرعة إلا إذا كانت كمية المياه كثيرة .

### حرفية انسياب المصور

من الأهمية للمصور الغواص أن يتدرب في بداية عمله في التصوير تحت الماء على معادلة طفوه أولاً حتى يصل إلى مستوى الكمال في ذلك ، وثانياً أن يتدرب بالكاميرا محمولة معه ويعادل طفوه معها ، وفي كلتا الحالتين يجب أن يكون معامل طفو المصور ومعه الكاميرا يساوي صفراً ، أي معلقاً في الماء ، أو يزيد بمقدار بسيط جداً بالسالب حتى يمكنه بدفع بسيط من زعانف القدم أن يلغي درجة السالبية الموجودة بطفوه .

وفي بداية تعلمي الغوص بالكاميرا ، أخذت على عاتقي التدريب اليومي المستمر، ومعايشة الكاميرا في هذا الوسط الجديد علي ، والتحرك والتعود على حملها ومشاكلها والتحكم بها ، ووجدت من الأمور المهمة أن يكون انسياب حركة جسمي



صورة رقم «١٤٧» التصوير تحت الماء بوضع الجلوس على ركبة ونصف.



تحت الماء جيداً ومتقناً لأن ذلك يساعدني على التحكم في الكاميرا بسهولة أكبر، ولقد أخذ مني ذلك التدريب وقتاً ، حتى أصبحت كسمكة تحمل كاميرا .

ولقد اكتسبت خبرة ليست قليلة في العمل والتصوير في الأعماق لم أجدها في أي كتاب أو مجلة أو حتى مقالة اطلعت عليها ؛ وإذا فإن ما أضعه هنا على الورق لصوري المستقبل هو نتاج خبرتي ومعايشتي للوسط تحت المائي ، وخاصة للتصوير السينمائي ، لأن الكاميرا السينمائية وهي داخل العازل المائي لها خاصية مختلفة تماماً عن كاميرا الفيديو الخفيفة أو حتى الكاميرات ( الريشة ) الفوتوغرافية التي لا تتطلب مجهوداً كبيراً ، عكس مصوري السينما .

ومركز الثقل له أهمية كبيرة بالنسبة للمصور وطفوه وحركته ، فإن وضع الكاميرا أمام المصور يجعل مركز الثقل ينقلب إلى الأمام ، عندما يكون المصور معلقاً رأسياً (انظر الصورة رقم ١٤٣) ، ولمعالجة هذا الوضع والتغلب عليه يجب وضع أثقال حزام الرصاص إلى الخلف قليلاً ناحية الظهر ، وفي نفس الوقت الاعتماد على دفع قوي لزعانف القدم ، أما إذا كان وزن الكاميرا سالباً ( أثقل ) زائداً عن الحد البسيط ، فيجب تخفيفها بقطعة في أعلاها من الفلين الصناعي .

وفي الوضع الذي يكون فيه جسم المصور منبسطاً أفقياً (انظر الصورتين رقمي ١٤٤ ، ١٤٥) والكاميرا أمامه ، فهنا المشكلة ستكون أشد لأن مركز الثقل انتقل بالكامل إلى الأمام ، ولذا سيكون دفع زعانف القدم أقوى وفي مستوى منخفض قليلاً عن الجسم . وتبقى أثقال الرصاص في مكانها الطبيعي ، وعامة يفضل وضع أثقال حزام الرصاص على جانبي جسم الغواص متعادلة في الوزن ، إلا في الوضع الرأسي للتصوير كما أوضحت .

وتوجد قاعدة أساسية للحركة تحت الماء ، وهي أنه كلما كان جسم الغواص في وضع أفقي ، تكون مقاومة الماء لجسمه أقل ( انظر الصورة رقم ١٤٦ ) لأن المساحة المزاحة من الماء التي ستقابل جسمه ستكون أقل ، والعكس صحيح ، وهذا سيكون مهماً في سرعة نزول الغواص تحت الماء .

ومن الأهمية أن تكون حركة دفع زعانف قدم المصور الغواص ، قوية ومنفرجة قليلاً حتى يستقيم انسيابه ، وعندما نحاول تغيير الاتجاه أثناء التصوير علينا أن ندفع بقوة بالزعانف في الاتجاه المعاكس مع زيادة ميل الجسم والكاميرا في الاتجاه الصحيح ، فهنا دفع زعانف القدم تعمل كموتور ( رفاص ) المركب وتدفعك إلى الأمام ، ويكون ميل الجسم كالدفة تقودك إلى الاتجاه المطلوب .

وفى حالة تثبيت الكاميرا بحبل من أعلى عن طريق السطح ، يجب أن تدفع بزعانف القدم بحركة دائرية ( مثل حركة الدراجة ) للمحافظة على ثبات مستوى الكاميرا الأفقى .

وعامة ، يجب أن تكون الحركة الحرة للمصور والغواص تحت الماء ، سلسة وغير متقطعة ( جيرك ) وتكون حركة الكاميرا الأفقية ( البان ) أو الرأسية ( التلت ) متوسطة السرعة تحت الماء ضرورة درامية يختلف تأثيرها عن السرعة الطبيعية ، وبالطبع يفضل استعمال العدسات المتفرجة الزاوية لامتصاص قدر كبير من الاهتزاز وعدم الثبات النسبى تحت الماء .

## الثبات النسبى

الثبات الكامل تحت الماء مستحيل ، ولكن بإمكان المصور أن يثبت بدرجة كبيرة إلا من قليل من الدفع حسب التيارت المائية وحركة الماء ذاته ، وحين أتكلم عن الثبات النسبى للمصور تحت الماء فأنا أعنى هذا الثبات المائى .

وتوجد أربعة أوضاع للتصوير الثابت تحت الماء وجدت أنها مناسبة جداً ويستطيع المصور فيها أن يتحكم بإتقان فى ثبات الكاميرا :

الوضع الأول (انظر الصورة رقم ١٤٧) وهو الجلوس على القاع على ركبة ونصف كما هو مبين فى الصورة ، فهذا الوضع سيعطى ليديك قوة تتحكم بها جيدا فى الكاميرا وفى نفس الوقت سيكون جزعك عاملاً مساعداً فى مقاومة اتجاهات تيارات الماء ويفضل بطء الشهيق والزفير أثناء تنفسك بقدر الإمكان ، ويستحسن ارتداء ركب صناعية حتى تحمى مفاصل ركبك وكذلك البدلة ، وأنا شخصيا أفضل هذا الوضع فى التصوير الثابت لأنه يعطى مرونة فى الدوران فى أى اتجاه ويمكن به البدء فى حركة حرة بالوقوف والسباحة فى أى اتجاه .

والوضع الثانى هو الجلوس على القاع (انظر الصورة رقم ١٤٨) ، أو على مكان صخرى صالح للتصوير ، ولكن فى كثير من الأحيان تكون التيارات البحرية شديدة فتجعل اهتزاز الكاميرا أكبر من المعدل المسموح به ، وهنا يكون التحكم فى حركة الجزع أقل من الوضع الأول .

الوضع الثالث الوقوف كاملاً على القاع (انظر الصورة رقم ١٤٩) ، ويفضل ثنى الركبتين وعدم فردهما لعمل سوستة متحركة مع دفع الماء ، وأفضل فى كثير من الأحيان فى القاع الرملى خلع زعانف الأرجل لسهولة الحركة ؛ لأن الزعانف أثناء





صورة رقم ١٤٨ ، التصوير تحت الماء على وضع ركبة ونصف على الصخور والتصوير إلى أعلى.

الوقوف على القاع لا فائدة لها .

ففى هذا الوضع الثالث يكون الوقوف كاملاً ولكن معلقاً فى الماء كما أوضحت في تكتيك انسياب الجسم والثبات في الماء والمحافظة على مركز ثقله .

والوضع الأخير أن تضع الكاميرا على صخرة أو حامل الأعماق ( كما أوضحت في المعدات المعاونة ) ، وهو أضعف الأوضاع في التحكم في الكاميرا ولكنه يصلح في الأماكن التي لا تستطيع أن تنفذ فيها الأوضاع السابقة ، وبالذات عند العمل في أماكن ليس بها قاع قريب .

## لكي تكون مصوراً غواصاً

وهذه نصائحي العشر لتكون مصوراً غواصاً :

١ - أن تكون ملماً جيدا بفنون التصوير الفوتوغرافي وفنونه ويفضل أن يكون لديك دراية بتصنيع الآلات وصيانتها .

٢ - ألا تكون مصاباً بمرض يمنعك من الغوص ، كأمراض القلب والصدر والعين والأنف والأذن .

٣ - أن تكون محباً للحياة والمغامرة والبحر .

٤ - أن تدرس علوم الغوص بإتقان لتتفوق فيها .

٥ - أن تخطط للغوصة السليمة والصحيحة من ناحية الأمان والجودة الفنية .

٦ - أن تحافظ على لياقتك البدنية فوق الماء وتحته وتتجنب الإصابة بنزلات البرد والتهاب الشعب الهوائية .

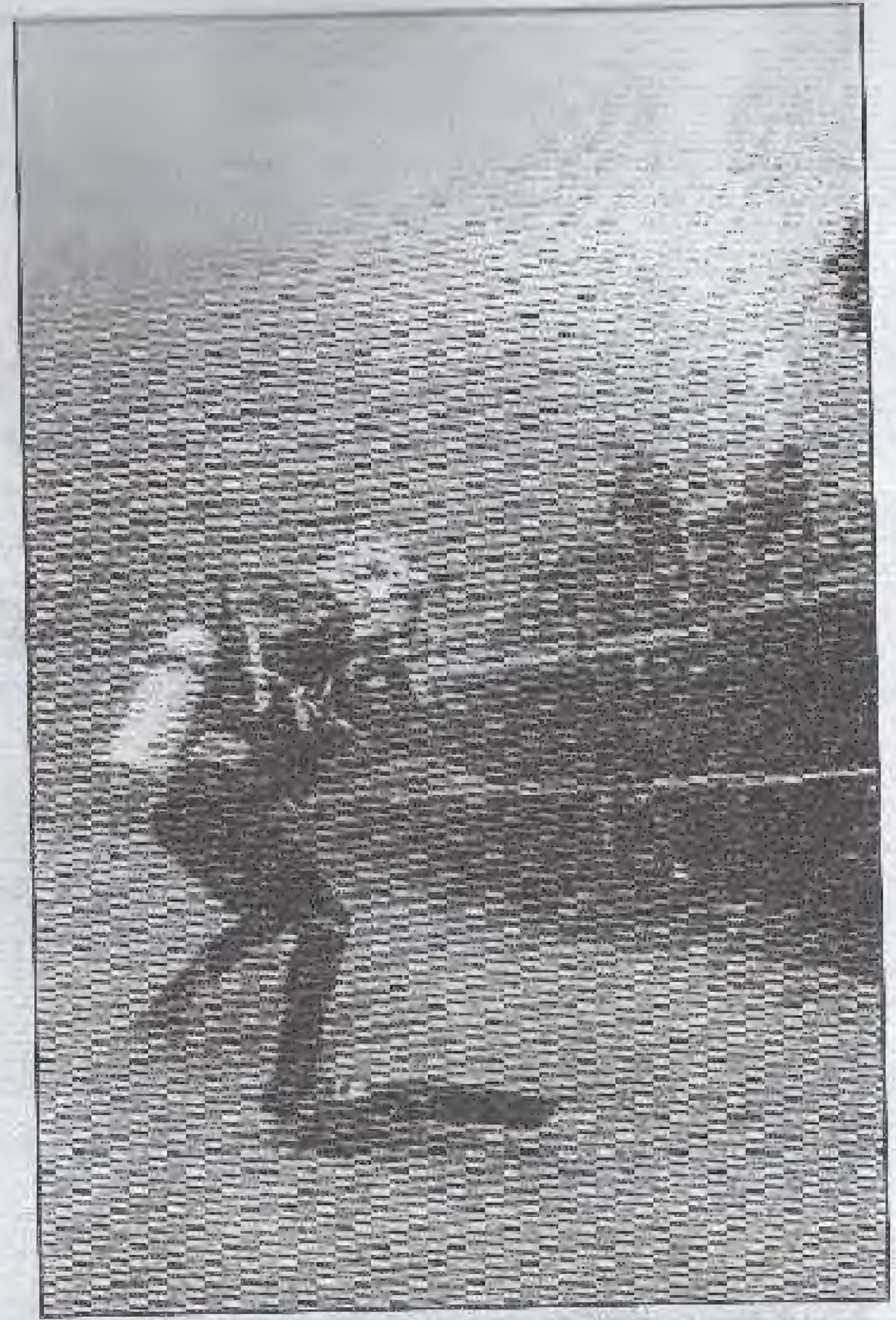
٧ - أن تعمل تحت الماء بروح الجماعة ، وكفريق متعاون فالأنانية والفردية من ألد أعداء الغوص .

٨ - أن تضع في اعتبارك دائماً أن البحر غدار وقاس ، وأسراره أكبر منك بكثير ، فلا تتهور بالنزول إلى الأعماق غير المأمونة .

٩ - ألا تكون سبباً في إيذاء أو موت أي كائن بحري مهما صغر ، وتحافظ على روعة وحياة البيئة البحرية .

١٠ - أن تحافظ على نفسك ومعدات تصويرك وغوصك دائما .





صورة رقم ١٤٩ : التصوير تحت الماء والوقوف على القاع وثني الركبتين.



لوحة ١- 'العائلة' للفنان حسين بكار (١٩١٣ - ٢٠٠٢)



لوحة ٢- 'مولد فينوس' للفنان ساندرو بوتتشيللي (١٤٤٥ ١٥١٠)



لوحة ٣- 'حجاج إيماوس' للفنان رمبرانت هارمنزون فان رين (١٦٠٦ - ١٦٦٩)



لوحة ٤- "تعبد القديس سان فرانسيس" للفنان فرانسيسكو دى زورباران (١٥٩٨ - ١٦٦٤)



لوحة ٥- "امرأة فى ضوء الشمعة" للفنان جيفريدو سيشيلشين



لوحة ٦- 'الجندى والفتاة الضاحكة' للفنان جوهانز فيرميير (١٦٣٢ - ١٦٧٥)



لوحة ٧- 'المزلاج' للفنان جيان فراجو نارد (١٧٣٢ - ١٨٠٦)



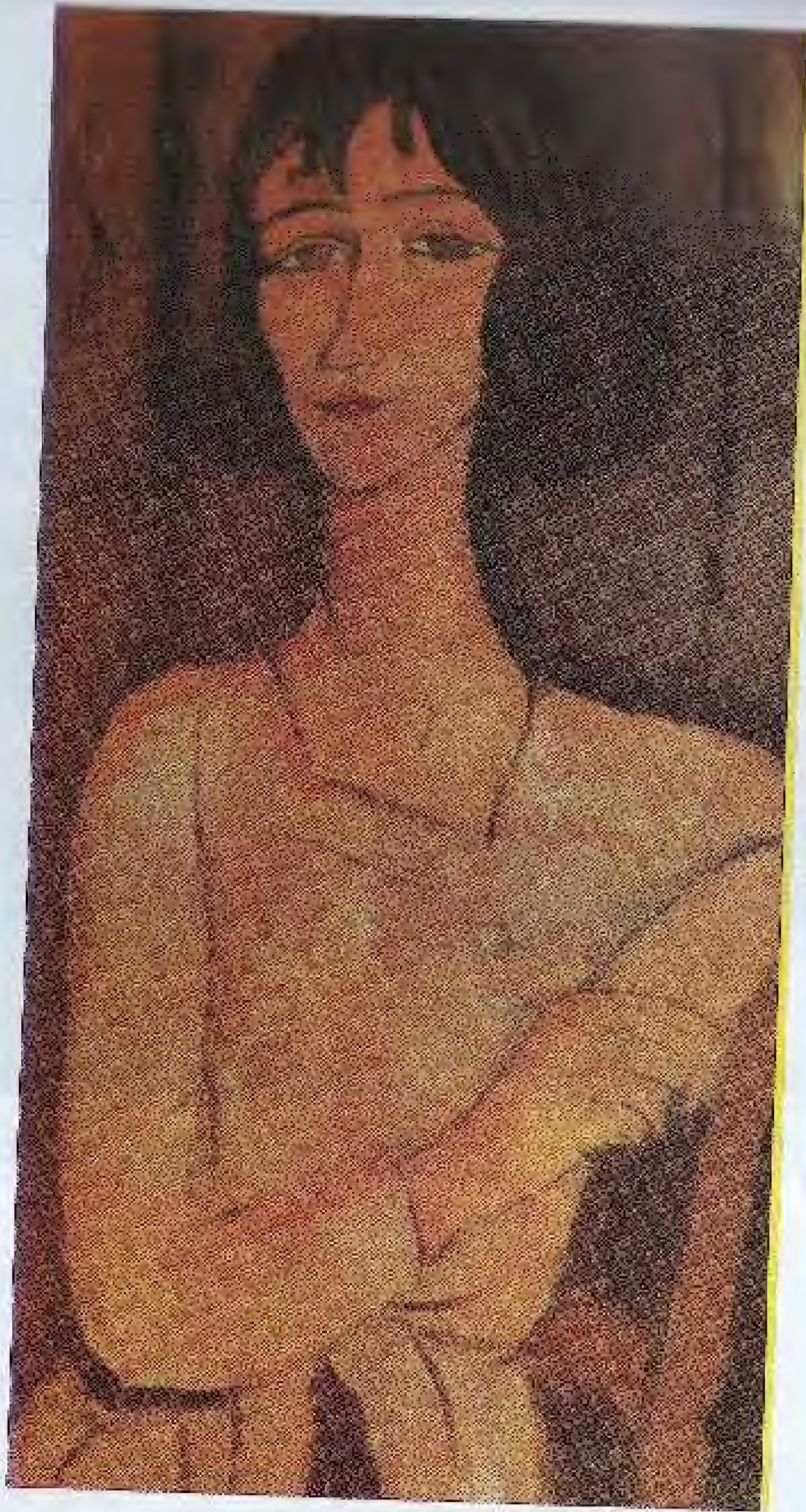
لوحة ٨- " شابة تقرأ " للفنان راوكس (١٦٧٧ - ١٧٣٤)



لوحة ٩- " الحرية تقود الشعب " للفنان فرديناند ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣)



لوحة ١٠- ' راحة الظهيرة ' للفنان فينيست فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠)



لوحة ١١- ' مارجريتا ' للفنان اميدو (١٨٨٤ - ١٩٢٠)



لوحة ١٢- ' كشط خشب الباركية ' للفنان جوستاف جايلليبوتتي (١٨٤٨ - ١٨٩٤)



لوحة ١٣- ' الأم والأطفال ' للفنان أوجين كاريري.



لوحة ١٤- ليلة صيف " للفنان وينسولو هومر (١٨٣٦ - ١٩١٠ )



لوحة ١٥- " تعبير بالشماسي " للفنان ليونيتو كابيلو ( ١٨٧٥ - ١٩٤٢ )



لوحة ١٦ - " العائلة " للفنان لويس توفولى



لوحة ١٧ - " الجراحة " للفنان لويس توفولى

# الباب الثالث

# الختـام

كنا مجموعة من الشباب المحب الهاوى لفن الفيلم ، احتضنتنا «جمعية الفيلم» فى صالتها بمتحف العلوم بباب اللوق كل مساء سبت ، نشاهد ونتذوق ونتعلم من مناقشات مثمرة فى تحليل الأفلام وإظهار بواطن الجمال والضعف بها ، نتناقش لساعات ، نكملها فى الشارع أمام باب المتحف – هو جراج ومول البستان الآن – كانت أحلامنا عريضة كأحلام بلادنا ، وكنا نعتقد أننا من الممكن أن نصنع المستحيل فى السينما وكذلك فى مصر . كان حماسنا شيئاً ممزوجا بين بلادنا وهويتنا .

وظهرت ميولنا للكتابة السينمائية فى نشرة الجمعية ونادى السينما ، وبعض المجلات المتخصصة ، وصفحة الفن التى كان يشرف عليها الأديب عبد الفتاح الجمل فى جريدة "المساء". كانت الكتابة هى المتنفس الوحيد المتاح لمجموعة كبيرة منا لإظهار طاقتنا الإبداعية تجاه السينما ، بالرغم من اختلاف ميولنا ، التخصصية والفنية والتى لم توظف بعد سينمائياً .

بعضنا بقى يكتب وأصبح ناقداً، له شهرته ورأيه واسمه، والبعض الآخر جمع بين الكتابة المتفرقة بين الحين والآخر، وبين الإبداع السينمائى، أما أنا فقد سرقنى العمل بالتصوير بالكامل، بعيداً عن الكتابة، إلا فى أوقات متفرقة قليلة ، وليكتب عن أعمالى زملاء الماضى.. نقاد الحاضر، سواء بالقدح أم بالمدح ، وأتقبل ذلك بكل المحبة.

ولكن بقى هدفى المستمر الذى لا أحيد عنه ، العمل على وجود سينما فنية جميلة مؤثرة فى بلادنا التى تعانى من سلبيات كثيرة ، وأن يخدم تصويرى مفهوم ثقافة الصورة بكل مشتملاتها ، وإعلاء اللغة السينمائية الرفيعة ، واضعاً فى الاعتبار إعلاءها للدراما فى الفيلم ، وأن أدع الصورة السينمائية تتكلم بصرياً .

ويكشف لى الواقع العملى يوماً بعد يوم ، أن السينما المصرية محكومة بواقع تجارى وبالتالى فكرى متخلف للغاية ، وليس واقعاً فنياً ، وهناك لاشك استثناءات ولكنها قليلة ، وكان هذا من وقت ولوجى لهذه المهنة فى العقد السابع من القرن الماضى وحتى الآن ، وكان على أن أثبت أقدامى أولاً كمدير تصوير متمكن إلى حد ما ، مع عمالقة أحبهم وأحترمهم فى تخصصى ، ولم أكن أتخيل فى بداياتى أنى سأكون مصوراً مختلفاً أو متميزاً ، وكنت أعمل بأحاسيسى وحماسى واضعاً نصب



عينى كل هذا الزخم من الثقافة المرئية التى عشقتها ومازلت. كان عملى أولاً فى الأفلام التسجيلية هو مفتاح تفوقى، وحين عملت فى الأفلام الروائية، كنت متحمساً لتغيير تخصصى –التصوير السينمائى – والعمل على الخروج من القوالب التقليدية، سواء فى الحركة أو الضوء أو اللون الذى شغلنى بقوة من بداياتى ، أما قواعد التكوين والشكل فهى موجودة وثابتة ولا تتغير ، وينحصر إبداع مدير التصوير فيما يمكن أن يوظفه ويستغله من هذه القواعد بشكل إبداعى .

وحين كسرت جمود الكاميرا بالحركة الحرة فى أفلامى كنت أخطو خطوة إلى الأمام ، أسعدتنى وأعطت لمخرجى جيلى مساحة من التعبير ، كانت بعيدة المنال من قبل ، وظهرت موضوعات أكثر قرباً للناس وأكثر واقعية ، أو كما أطلق عليها النقاد بعد ذلك "الواقعية الجديدة" . وحين كنت أتطلع إلى تعبيرية فى الضوء ، لم يفهمنى بعض النقاد واعتبروا ذلك خطأ منى وتقصيراً ، ولكنى كنت عنيداً فى عملى وفكرى وعلى يقين بأن الصورة السينمائية هى أداة مهمة لفن التعبير وليست مجرد وسيط ناقل للفهم والمعرفة فقط ، وهذا ما يميز بين فهمنا للصورة السينمائية كلغة فن رفيع، أو فهمنا لها كوسيلة نقل فوتوغرافية أو إلكترونية كما يحدث كثيراً فى مسلسلات التليفزيون الآن .

وحين قهرت التصوير بالأعماق فى بلادنا ، كان ذلك لإيمانى مرة أخرى بالخروج من الحيز المحدود للموضوعات والتصوير فى السينما المصرية ، واضعاً نصب عينى منذ البداية ، هجوم الضفادع البشرية على ميناء إيلات كعمل سينمائى يسجل بطولتهم ، محتفظاً بالجرائد التى نشرت أخبارهم وقتها ، متخيلاً عمل فيلم عنهم يوماً ما ، ولقد تحقق الحلم.

والغريب الذى لاحظته بعد مشوارى السينمائى الطويل هذا ، أن مجمل اهتماماتى وأنا هاو محب للسينما ، هى نفسها مجمل أعمالى الفنية بعد ذلك.

اهتممت بتطوير تكنيك الكاميرا الحرة ، وتعبيرية الضوء ، والتصوير تحت الماء ، والألوان واستعمالها الفنى لخدمة الدراما فى الأفلام ، كما كتبت مقالات عن التكوين فى السينما ، وقد حققت – بقدر ما – بعضاً من هذه الأحلام فى ظروف سينمائية صعبة.

وخلال أربعة عقود مضت تقريباً، عملت بها كمدير تصوير أساساً وكمخرج هاو، وأخيرا كاتب لمجموعة من الكتب السينمائية استشعرت كم هى ناقصة فى مكتبتنا العربية. ولم تتح لى فرصة التفرغ للكتابة إلا حين تفاقمت أزمة قلة إنتاج الأفلام فى

بلادنا ، واصبحت أملك خبرة ومعرفة فى اعتقادى أن من واجبى أن أنقلها لأبناء وزملاء ، مثلما شاهدت ذلك التقليد فى الخارج.

وفى هذا الزمن ، وحتى قبل العقود الأربعة التى عملت بها بالسينما ، مر على بلادنا تغييرات عديدة وجوهرية فى شكل وفكر الحكم ، فمبادئ ثورة يوليو التى آمنت بها اصبحت فى مهب الريح دائماً ، ابتلينا بحروب ونكسة وانتصار ونهب لأموال الناس والبلد، وانفتاح اقتصادى لا يعلم غير الله مداه! وصناعة السينما بدورها تتخبط بين شركات حكومية وأهلية ، ولا يوجد دعم ، ثم تخلت الدولة بالكامل عن الفيلم الروائي، وإن كان الاهتمام بالفيلم التسجيلي يطل على استحياء ، وأصبحت السينما مثل الميكروب الذى يصعب علاجه ، حتى وصلت أفلامنا إلى شكل ومواضيع أقل ما يقال عنها بأسلوب مهذب .. دون المستوى .

سألت نفسى وأنا أشاهد بعض هذه الأفلام الروائية الحديثة ، هل يا ترى كنت سأحب السينما وأختارها طريق حياتى لو كنت شاهدت فى صباى مثل هذه النوعية من الأفلام ؟؟؟

جوابى بالطبع كنت سأفضل مهنة أخرى.

أنا أؤمن بأن الفن مرآة المجتمع ، وهى مقولة صادقة للأسف يعكسها ما يحدث فى المجتمع الآن ، فالفن اليوم عشوائى نابع من فكر مشوه، أتمنى أن تكون هذه كبوة وتعود إلينا السينما بوجهها الجميل، لأن سينما اليوم لها تأثير على الجيل الحالي والأجيال القادمة؛ ويستحق هذا الفن منا اهتماماً ورعاية أكثر وإلا سيكون مدمراً لبناء عقل الإنسان العربى الشريف السوى الفاضل.

وعلى الله قصد السبيل.



## ١- بيانات

عملت مع العديد من المخرجين سواء فى الفيلم التسجيلي أو الروائي ، وكان لى شرف العمل في الأعمال الأولى لبعضهم وهم :

**فى الفيلم التسجيلى :**

١ – المخرج محمد خان
٢ – المخرج أحمد راشد
٣ –المخرج والناقد سامى السلامونى
٤ – المخرج إسماعيل راغب
٥ – المخرج حسين عمارة
٦ – المخرج شريف صبرى
٧ – المخرجة فريال كامل
٨ – المخرج فاروق الرشيدى
٩ – المخرج عمرو بيومى

**فى الفيلم الروائي :**

١ – المخرج حسن حافظ
٢ – المخرج محمد خان
٣ – المخرج عاطف الطيب
٤ – المخرج محمد حسيب
٥ – المخرج طارق العريان
٦ – المخرج عمرو بيومى
٧ – المخرج أحمد عاطف
٨ – المخرج رائد لبيب
٩ – المخرج أحمد عوض
١٠ – المخرج حاتم موسى

كما عمل معى عدد كبير من مساعدى التصوير فى كافة أفلامى التسجيلية والروائية وهم :

١ – أبية فريد
٢ – أسامة حمروش
٣ – جميل إسحاق
٤ – شريف إحسان
٥ – ماجدة الشربينى
٦ – سامح سليم
٧ – أيمن أبو المكارم
٨ – شريف شيمى
٩ – إيهاب محمد على
١٠ – رضا إبراهيم
١١ – قدرى نصر
١٢ – أحمد حسين
١٣ – عيسى بسطاوى
١٤ – حسين بكر
١٥ – أحمد فاروق
١٦ – زكى عارف
١٧ – جمال السيد
١٨ – عمرو فاروق
١٩ – صلاح يعقوب
٢٠ – مينا مرزوق

كما إنى وجدت فى نجلى شريف شيمى بعدما عمل معى كمساعد تصوير ، ما يدل على أنه يمتلك رؤية فى التكوين وحركة كاميرا سلسة جيدة فتركت له مهمة التصوير كاميرا مان Camera Man، واكتفيت أنا بإضفاء الإضاءة والجو العام بدءا من فيلم **"المرأة التى هزت عرش مصر"**، عام ١٩٩٥، وفيلم **" أبوالدهب"** ، وفيلم **"حسن اللول"** ، وفيلم **"الإمبراطورة"** وفيلم **"الجسر"**، وفيلم **"العشق والدم"** ، وفيلم **"بطل من الجنوب"**، لينتقل بعد ذلك ويعمل كمدير للتصوير ومصور مستقل ، وأرجع أنا لأمسك بالكاميرا مرة أخرى حتى الآن.



## ٢- فهرس اللوحات التشكيلية الملونة

# ٣- فهــــرس الصــــور

**أولا : صور الشكل والتكوين :**

**ثانياً : صور في الحركة وكاميرا منطلقة**

## فهرس الجداول

## سيرة ذاتية مختصرة للمؤلف

- سعيد شيمى من مواليد القاهرة عام ١٩٤٣ .
- مدير تصوير - مصور تحت الماء - مخرج - باحث سينمائى .
- خريج المعهد العالى للسينما عام ١٩٧١ بتقدير جيد جداً .
- حاصل على دبلوم فى التصوير الفوتوغرافى عام ١٩٦٩ .
- حاصل على دبلوم دولى فى الغوص مرتبة ثلاث نجوم .
- عضو فى لجان تحكيم سينمائية وفوتوغرافية وغوص فى مهرجانات محلية ودولية .
- عضو بلجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة .
- صور ٧٤ فيلماً تسجيلياً وقصيراً حتى عام ٢٠٠٥ .
- صور ١٠٣ فيلماً روائياً طويلاً حتى نهاية عام ٢٠٠٥ .
- صور مسلسلين بالسينما .
- صور ثلاث سهرات بالفيديو للتليفزيون .
- أخرج خمسة أفلام تسجيلية وفيلماً روائياً واحداً وأخرج الجزء الحربى من فيلم "الطريق إلى إيلات" .
- حاصل على ٣٧ جائزة محلية منها ثلاث جوائز دولية فى التصوير والإخراج.
- حاصل على ستة تقديرات فى التصوير من هيئات مختلفة .
- حاصل على خمسة تكريمات حتى نهاية عام ٢٠٠٥ .
- له العديد من المقالات المنشورة عن الفن السينمائى والتصوير.
- له ثلاثة عشر مؤلفاً فى مجال التصوير.



## • صدر فى هذه السلسلة •

١- قاموس السينمائيين المصريين.................. منى البندارى - يعقوب وهبى

٢- مائة عام من السينما.............................. د. محمد كامل القليوبى

٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة................... سمير فريد

٤- قراءة فى السينما العربية.............................. قصى صالح درويش

٥- أفلامى مع عاطف الطيب.................................. سعيد شيمى

٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية............................ أحمد يوسف

٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية............ أمير العمرى

٨- الواقعية فى السينما المصرية................................ سعيد مراد

٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية......................... سمير فريد

١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)................................ فريال كامل

١١- أطياف وظلال........................................ عبد الحميد حواس

١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية.......... عبد الغنى داود

١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الأول ١٩٦٩ -١٩٧٥..................... إعداد : يعقوب وهبى

١٤- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما.................... د. وليد سيف

١٥- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الثانى ١٩٧٦ -١٩٨٢..................... إعداد : يعقوب وهبى

١٦- المهنة كاتب سيناريو........................................ سمير الجمل

١٧- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الثالث ١٩٨٣ -١٩٨٨..................... إعداد : يعقوب وهبى

١٨- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)

١٩- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ -١٩٩١................ إعداد : يعقوب وهبى

٢٠- مختارات من كتابات الناقد السينمائى فتحى فرج ...إعداد وتقديم : سمير فريد

٢٢- الشخصية العربية فى السينما العالمية.................. أحمد رأفت بهجت
٢٣- أزياء الاستعراض فى السينما المصرية.................... مها فاروق عبد الرحمن
٢٤- سيناريو فيلم «عرق البلح» ................................ رضوان الكاشف
٢٥- إخراج أفلام الحركة (تجربتى في السينما المصرية)............ د. سمير سيف
٢٦- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى ج٢................ سعيد شيمى
٢٧- سعيد مرزوق عاشق السينما ................................. طارق الشناوى
٢٨- دليل السينمائيين فى مصر.................................. منى البندارى ويعقوب وهبى
٢٩- سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى............................ د. وليد سيف
٣٠- فى الدراما التليفزيونية..................................... محمد الشربينى
٣١- زمن محسن زايد............................................. أيمن الحكيم
٣٢- السينما فى أدب نجيب محفوظ................................. د. عبد التواب حماد
٣٣- السينما فى مرآة الوعى...................................... د. حسن عطية
٣٤- السينما وحقوق الملكية الفكرية................................ د. ناصر جلال
٣٥- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء أول.......................... محمد السيد عيد
٣٦- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء ثانى......................... محمد السيد عيد
٣٧- مذكرات أغنية فى أفلام المخرج................................. كمال عطية
٣٨- تجربتى فى السينما والتليفزيون................................. وفية خيرى
٣٩- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج١ ........................... سعيد شيمى
٤٠- سينما يوسف شاهين.......................................... سعاد شوقى
٤١- السينما والرقابة فى مصر..................................... محمود على
٤٢- المونتاج السينمائى فى الأغنية والاستعراض ..................... د. يوسف الملاخ
٤٣- سينما نيازى مصطفى ........................................ محمد عبد الفتاح
٤٤- دراسات فى السينما والعربية ................................. كمال رمزى
٤٥- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج٢ ............................ سعيد شيمى

●● **الكتاب القادم :**

- السينما والعولمة ............................................ د. محمد فتحى عبد الفتاح